CLAUDE LORRAIN





WALTER FRIEDLAENDER / CLAUDE LORRAIN



WALTER FRIEDLAENDER

CLAUDE LORRAIN

1 9 2 1

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN



PORTRÄT DES CLAUDE LORRAIN
(NACH SANDRART)



INHALT





VORWORT



Meiner Darstellung der Kunst Nicolas Poussins aus dem Jahr 1914 lasse ich nun eine Studie seines lyrischen Gegenspiels: *Claude Lorrains* folgen.

Die Aufgabe war leichter und zugleich schwerer. Leichter, weil die philologische Akribie, die mir die quellenkritische Forschung bei der Sicherung des Poussinschen Werkes auferlegte, hier nicht in gleichem Sinne von mir gefordert wurde. Gibt ja doch das von Claude selbst angelegte Musterbuch seiner Gemälde, das sogenannte »Liber Veritatis«, eine ganz unschätzbare Kontrolle für die überwältigende Mehrzahl seiner Werke. Nur die Frühzeit bleibt bei Claude, — wie übrigens auch bei Poussin —, in ziemlichem Dunkel. Auch wurde eine Vollständigkeit, die ich bei Poussin wenigstens innerhalb des quellenmäßig belegten Materials zu erreichen versuchte, hier keineswegs angestrebt. Die bei aller inneren Mannigfaltigkeit doch große Einförmigkeit des malerischen Werkes, die häufigen Variationen und Repliken ließen eine Aufzählung sämtlicher Gemälde Claudes nicht als unbedingt wünschenswert erscheinen. Auch verboten die Zeitereignisse von selbst eine derartig länderumspannende Bemühung. Leider wurden von den gleichen ungünstigen Umständen auch die Zeichnungen Claudes betroffen, die — als herrlichstes Material — eine kritische Sichtung gar sehr verdient hätten. Dagegen habe ich versucht, die Chronologie der Radierungen, die noch durchaus im Argen lag, auf eine neue und, wie ich hoffe, solide Basis zu stellen.

Schwerer wurde die Aufgabe in gewissem Sinne eben durch die relative Einförmigkeit des Claudeschen Schaffens, das sich ausschließlich auf das Landschaftliche beschränkt und auch darin nicht allzuviele thematische Variationen

zuläßt. Dadurch entsteht gegenüber Poussins Reichtum an Problemen eine ziemliche Problemarmut. Die Linie der Entwicklung läuft mehr im Stillen, fast unterirdisch vom Begrenzten zum Freien, vom Einzel-Melodischen zur beherrschten, weitgespannten Harmonik. Man muß ihr leise nachgehen, sie aufspüren und abtasten, um die Schönheit ihrer Kurve zu empfinden. Alles Streitbar-Gegensätzliche, alles Oratorische, alles Dogmatische, was Poussin — ähnlich wie Marées — zum Führer einer bestimmten Richtung gemacht hat, fehlt bei Claude gänzlich. Er ist daher auch in neuester Zeit gegenüber dem männlich stärkeren, vielseitig begabteren Poussin, der von der jungen anti-impressionistischen Richtung auf den Schild gehoben wurde, mehr im Schatten, im Hintergrund geblieben. Es ist bezeichnend, daß Claude in Deutschland, das ihn früher so zärtlich liebte und dem er — ebenso wie England — durch seinen Lyrismus und seinen Subjektivismus in der Behandlung des Lichts stets näher stand als dem vielfach rationalistischen Frankreich, bisher keinen Biographen gefunden hat. Überhaupt gibt es keinen Versuch über das Künstlerische in ihm — eine fleißige Materialsammlung einer Engländerin aus dem Beginn der achtziger Jahre ist immer noch das Wesentliche, was über ihn geschrieben ist.

Er reizte nicht zu Erörterungen, nur zur Anschauung. Wer jemals im Printroom des Britischen Museums die Überraschung seiner wunderbaren Zeichnungen erlebt hat, der wird begreifen, daß bei ihm die Schönheit, sein reines und naives Künstlertum jenseits des Problematischen steht. Um die ganze Pracht dieser warm- und tieftonigen Bilder-Lavierungen wiederzugeben, bedürfte es gleichformatiger Faksimiles. Die Abbildungen, die ich hier geben kann, können und wollen zum größeren Teil nichts anderes sein, als Andeutungen. Daß ich sie in dieser Fülle bringen kann, und zwar zu einem beträchtlichen Teil direkt nach den bisher unveröffentlichten Originalen des Berliner Kupferstichkabinetts, dafür bin ich dem Verlage, der keinem meiner Wünsche sich versagt hat, zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Für die Erlaubnis

zur Reproduktion, sowie zu weitgehender Benutzung der Sammlung, für Ent⸗
gegenkommen in jeder Art danke ich den Herren vom Berliner Kupferstich⸗
kabinett auf das Wärmste. Auch den Direktionen der Museen von Frank⸗
furt a. M. und Köln habe ich für Aufnahmen von noch nicht veröffentlichten
Gemälden Claudes zu danken. Schließlich sage ich für Beihilfe bei Durch⸗
sicht und Abschrift des Manuskriptes Dr. L. Zimmermann, cand. phil. E. Simon
und Ch. Grosser meinen herzlichsten Dank.

Freiburg i. B., Mai 1921

WALTER FRIEDLAENDER



DIE LANDSCHAFTSDARSTELLUNG VOR CLAUDE LORRAIN



Um Landschaft, also Natur im engeren Sinn, künstlerisch-optisch zu gestalten, bedurfte es eines sehr entwickelten Kunstgefühls. Jede andere Darstellung war (noch weit über das Mittelalter hinaus) zweckgebunden: religiös, historisch, didaktisch. Neben dem künstlerischen war noch ein außerkünstlerischer Sinn vorhanden; er bildete sogar die äußere Bedingung des Ganzen, die in dem Auftrag wurzelte. Die Landschaft ist aber als solche ganz und gar gelöst von jedem zweckbewußten Nebensinn. Sie ist an und für sich nicht mit Heiligem verbunden, gibt kein Geschehnis, will nicht allegorisch belehren. In ihr spiegeln sich die künstlerischen Gefühle rein wieder. Erst als diese künstlerische Selbstsucht sich frei entfalten durfte, wagte sich die feine geistige Blüte der Landschaftsmalerei hervor. Es waren Zeiten, in denen die Kunst den kultmäßigen Zusammenhang mit dem Leben der Nation (der vielleicht Stärke und Höhepunkt) gelockert hatte, dafür selbstbewußter auf breitem Strome dahinfuhr. Zeiten, in denen die Künstler-Individualität sich ungehemmter ausleben durfte, weil die Persönlichkeit des Künstlers aus der Verbindung mit Handwerk und Zunft herausgehoben und höher geachtet wurde. Da erst gewann der Künstler die Freiheit, seinen Stimmungen und Neigungen unbekümmert nachzugeben. Für das Altertum war es bis zu einem gewissen Grade die Periode des Hellenismus und des römischen Kaiserreichs, für die neuere Zeit das gelockerte und individualisierte Barockzeitalter: das XVII. Jahrhundert. Erst damals wurde Landschaft in ihren verschiedenen und

nüancierten Formen und Auffassungen recht eigentlich zum Objekt künstlerischer Formen-Gestaltung.

Damit ist freilich nicht gesagt, daß erst in diesen Zeiten der Spätreife der Natursinn erwachte, vorher kaum oder nur verstreut vorhanden war. Schon bei Homer setzt sich Liebe und Anschauung der Natur literarisch-künstlerisch um. Ebenso im frühen Mittelalter etwa bei Augustinus, später bei den Minnesängern und vor allem bei Walther von der Vogelweide. Es bleibt jedoch meist beim Allegorisch-Symbolischen oder beim Einzelanschaulichen. Die Weite, das Individualistische und doch Allumfassende fehlen noch. In der Divina Commedia steigt dies Gefühl zum erstenmal mit überraschender Gewalt empor; alle Seiten der Natur werden einbezogen: die atmosphärischen Erscheinungen, das Glitzern der Meeresoberfläche und vor allen — etwas ganz Unerhörtes — das Licht: »e vidi lume in forma di riviera fulvido di fulgore intra due rive.« »Ich sah das Licht als einen Fluß von Strahlen glanzwogend zwischen zweien Ufern stehen.« Hier geht Dante allem voraus, was Malerei auch noch Jahrhunderte nach ihm schuf. Dem entgegen steht das mehr sentimentalische Naturempfinden Petrarcas, das an Hellenistisches anschließt, aber es in spezifisch modern Empfindsam-Subjektives umsetzt. Bekanntlich ist er der erste Europäer, der eine Bergbesteigung unternimmt. Noch weit intimer aber kommt (Mitte des XV. Jahrhunderts) Naturbegeisterung in den Kommentarien des Aeneas Sylvius Piccolomini zum Ausdruck, des Papstes Pius II., der die wundervolle mittelitalienische Landschaft, vor allem den Monte Amiata, so anschaulich und entzückt beschreibt, wie irgend ein Moderner. Wachsendes Naturgefühl gewinnt so immer mehr an literarischer Formung.

Zu einer der Dichtung entsprechenden malerischen Gestaltung der Landschaft kommt es im Verlauf dieser ganzen Entwicklung nicht. Nach den erhaltenen, qualitativ ja nicht überaus bedeutenden Resten der hellenistisch-römischen Malerei zu urteilen, hält auch da die optische Formung etwa mit

dem intimen Landschaftsgefühl eines Horaz nicht gleichen Schritt. Die esquilinischen Odyssee-Landschaften kommen zwar an einen gewissen heroischen Idealstil nahe heran, bleiben aber doch im Einzelnen stecken. Es sind stilisierte Versatzstücke, Kulissen für die Aktion der allerdings wenig betonten Figuren. Das Landschaftliche bleibt trotz des Horizontes am Meer innenräumlich, formal in erstarrten Felsformen aufgehend (deren Farbwerte freilich impressionistisch abgestuft sind). Auch die Landschäftchen auf den pompejanischen Wandbildern sind Dekorations-Spielereien, die nicht als eine Einheit empfunden sind. Natürlich kann es bei weitem bessere Originale gegeben haben, von denen wir nichts wissen. Noch entschiedener bleibt aber im Zeitalter Dantes und Petrarcas, als der »dolce stile nuovo« sich bildet, die malerische Behandlung der Natur hinter dem sprachlich Geformten zurück. Im Trecento kann überhaupt nicht davon die Rede sein, auch im Quattrocento finden wir zu dem Natur-Enthusiasmus von Aeneas Sylvius auch nicht annähernd eine optische Parallele. In Italien überhaupt nicht: erst gegen Ende des Jahrhunderts gibt es entschiedene Ansätze zu einem stärkeren Naturempfinden in der Malerei, wie in den Hintergründen umbrischer oder venezianischer Bilder oder (etwas später) den romantischen Mythologien eines Piero di Cosimo. Bedeutend früher rührt es sich in den Niederlanden. Das nordische Naturgefühl, subjektiver, intimer, wohl auch lyrischer, als das stärker pathetisch und episch bewegte der Romanen, tritt von nun an maßgebend in Erscheinung. Es beeinflußt auch die Kunst Italiens, muß sich freilich auch romanischer Zucht und Stilisiertheit beugen. Die Entdecker und Verkünder der besonderen Schönheit und Größe römischer Landschaft sind von Bril, Elsheimer, Poussin und Claude bis auf Koch und Corot fast durchweg Nordländer.

In dem Kreis der Brüder van Eyck ist dieses Gären, dieser neue Trieb am deutlichsten zu spüren. In den Hintergründen des Genter Altars, noch stärker in Bildern, wie der Rollin-Madonna, ist der Landschaft mehr Platz gegeben als je zuvor. Sie ist nicht mehr zu dekorativem Zweck formal umgestaltet,

sondern als Daseinsraum optisch empfunden. In den Kalenderbildern der Livres d'heures kommt dies Element noch stärker zum Ausdruck. Trotz der Überraschung, die sie etwa durch die ganz locker hingesetzten Strandszenen gewähren, bleiben sie doch nur sporadische Erscheinungen. Ein starkes landschaftliches Empfinden ist vorhanden, aber noch kein Wille, die Landschaft anders zu geben, wie als Vedute, als Illustration — nicht um ihrer selbst willen. Nur ganz ausnahmsweise wird Vorder- und Hintergrund als Einheit gesehen unter einem Gesichtswinkel, mit einem Augenpunkt. In der großen Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts kann von einer Landschaftsmalerei im engeren Sinne, in der das Figürliche nur Staffage wird, nicht gesprochen werden. Weder in den südlichen noch in den nördlichen Niederlanden — trotz der Empfindungsfähigkeit eines Dirk Bouts oder des so lyrisch gestimmten Geertgen tot Sint Jans. Dazu fehlte es noch an der Freiheit des rein subjektiven Gestaltens. Nahe heran kommt freilich Conrat Witz in seinem bekannten Fischzugbild in Genf. Die Seelandschaft (merkwürdig: gerade das Wasser verlockt sehr früh zu einer gelösten Darstellung) ist naturgesehen und doch breit stilisiert. Aber die Figuren spielen noch immer eine zu große Rolle, um von reiner Landschaftsmalerei reden zu können. Die verblüffend freien und vorausgreifenden Landschaftszeichnungen und Aquarelle Dürers bleiben Studien. So sind die ersten reinen Landschaftsbilder die Altdorfers. Bei ihm ist die Landschaft reiner Selbstzweck, lyrischer Erguß, selbst die Staffage kann, wie auf dem Münchener Bildchen, ganz fehlen. Alles ist voller Wunder, aber das Wunder geht ganz im Intimen, Innerlichen vor sich: der heil. Georg ist wie verzaubert in einem Märchenwald, der aus unzähligen Ästen und Zweiglein, auf denen überall kleine Lichter sitzen, zusammengewachsen ist. Der Horizont ist vielfach noch hoch, der eigentliche Augenpunkt nicht stets beobachtet, aber die Hintergründe sind schon voller Licht, der Himmel voll atmosphärischer Erscheinungen.

Neben Altdorfers wenn auch aus Kleinstem zusammengesetzter Einheitlichkeit sind die Landschaften seines niederländischen Zeitgenossen Patinir

noch Aufreihung von nicht ganz verbundenen Schichten. Sie tragen daher trotz des hohen Reizes, den sie ausüben, noch beinahe einen gewissen kartographischen Charakter. Nicht das Intime ist dargestellt, sondern vielgestaltige Formen der Natur: Bäume, Wasser mit Buchten, Hügel und Städte, seltsame Felsen und weiter Blick. Wildromantischer wird es bei Hendrik met de Bles, der die Felsformationen noch weiter steigert und häuft, das Terrain wilder bewegt, die Luft mit Vogelscharen füllt. Gerade seine Bilder (unter seinem Beinamen Civetta) waren in Italien sehr beliebt. Umgekehrt sind ihm italienische Kunstformen nicht fremd geblieben, wie aus manchen Einzelheiten hervorgeht. Auch die blauzackigen Hintergründe Lionardos spielen wohl mit in diese Richtung hinein.

In Deutschland ist die Blüte der Landschaftsmalerei im XVI. Jahrhundert nur kurz, in den Niederlanden bricht die Tradition nicht mehr ab. Von dem wachsenden Romanismus in den Niederlanden wird seltsamerweise die Landschaftsdarstellung nur wenig berührt. Mitten in dem Zeitalter des sogen. »Manierismus«, in dem die Figur so entschieden im Brennpunkt des Interesses steht, wächst dort der landschaftliche Trieb unbekümmert und eigenartig weiter. Über diese ganze Richtung in den südlichen Niederlanden nach der großen, dekorativ zusammengefaßten Landschaft Pieter Brueghels gibt es Einzeluntersuchungen und kürzere Abschnitte in Handbüchern, aber noch keine genauere übersichtliche Durcharbeitung. Die intimen Zusammenhänge sind noch wenig bekannt: die Linien, die zu den herrlichen Rubens-Landschaften führen, die anderen, die für die Entwicklung der holländischen Landschaft im XVII. Jahrhundert wichtig sind, und schließlich die, welche nach Süden leiten und sich mit der römischen Ideallandschaft verbinden. Der wichtigste unter den Landschaftskünstlern dieser Epoche ist neben Jan Brueghel (dem sogen. Sammetbrueghel) Gillis van Coninxloo. Die breiten und saftigen Waldinterieurs seiner späteren Zeit sind von besonderer Schönheit und Bedeutung. Wichtiger aber sind noch die Landschaften seiner mittleren



CONINXLOO: LANDSCHAFT MIT PARISURTEIL

Periode (etwa der achtziger Jahre des XVI. Jahrhunderts), in denen nur noch Rudimente seiner früheren Anknüpfung an die getürmte Phantasielandschaft zu erkennen sind. Der Augenpunkt ist tiefer gelegt, und es öffnet sich der Blick in weite, hell beleuchtete Ferne. Große gut gezeichnete Baummassen bilden Kulissen an einer oder der anderen Seite, und ganz vorn gibt ein Rasenstück mit durchgeführten Blumen, Gräsern und kleinen Tieren ein Sprungbrett ab – alles Motive und Hilfsmittel, die auch noch Claude Lorrain verwendete. Elsheimer, »Adam von Frankfurt«, der das in der Donauschule so lebendige Gefühl des Deutschen für Landschaft erbte, hängt mit der Frankenthaler Schule und ihrem Führer Coninxloo direkt oder indirekt zusammen. Ebenso der Antwerpener Paul Bril, vielseitiger, wenn auch nicht so begabt wie Elsheimer, und durch sein längeres Leben wirkungsreicher. Mit ihnen mündet die Richtung in die tektonisch-formal gehobene Kunst der Italiener, in den großen Strom des beginnenden, noch strengen Barockstils.

In dem Italien des XVI. Jahrhunderts verläuft die Entwicklung der Landschaftsmalerei durchaus anders und bei weitem nicht so selbstverständlich, wie

bei den Niederländern. Die Landschaft wird in Italien — von Ausnahmen abgesehen — noch kein selbständiges Gebilde. Als sie später, besonders zu dekorativen Zwecken geradezu Mode wird, ist man genötigt, Ausländer zu Hilfe zu nehmen. Doch fehlt es den Italienern jener Zeit durchaus nicht so sehr an Natursinn, wie mitunter gemeint wird. Nur ist er nicht von der gleichen intimen Art, wie der nordischer Menschen. Beweis dafür sind die literarischen Erzeugnisse, die um diese Zeit in Italien unvergleichlich viel reicher quellen, als im Norden. Sie ziehen auch die Naturbetrachtung sehr stark in ihren Rahmen — wozu die Vorliebe für die Antike und ihre Nachahmung etwas beiträgt. Gleich am Beginn des Jahrhunderts ist Ariost ein leuchtendes Beispiel dafür. Er schildert zur Liebe lockende Waldeseinsamkeit, er beobachtet, wie die Meereswogen sich überstürzen und heranwälzen. Freilich sind es noch meist Vergleiche, haben also noch einen Nebensinn. Bei Tasso ist Natur dagegen unmittelbar um ihrer selbst willen da. Er beschreibt einen romantischen Garten in einer prächtigen Landschaft so glühend, so lebendig, daß Alexander von Humboldt Erinnerungen an die Landschaft von Sorrent darin zu erkennen glaubte. Wichtiger aber als die Stanzen seines befreiten Jerusalems ist für das landschaftliche Gefühl Tassos »Aminta« (1572 erschienen), diese ländliche Idylle (favola boschareccia). Ein Hirtengedicht, an Theokrit und Longus geschult, aber doch in seiner eigentümlichen Schönheit charakteristisch für das sentimentalisch-schwärmerische Naturempfinden jener Zeit. »Aminta« steht nicht vereinzelt. Es gibt viele Vorgänger, und im letzten Drittel des Jahrhunderts wird die Idylle ausgesprochen Mode — man zählt über dreißig Schäferspiele. Der Gipfel ist der »Pastor Fido« des Guarini, der in ganz Europa triumphiert. Die Idylle mit ihrem besonderen, bewegten, lyrisch-musikalischen Naturempfinden ist ein notwendiges Widerspiel zum Pathos und zu der steifen »Grandezza« des eigentlichen Barocks.

Um so merkwürdiger ist es, daß auf optisch-malerischem Gebiet sich nun nicht auch ein solches Sonder- und Seitengebiet auftut, wie in der literarischen

Idylle. Dem Beispiel des Nordens folgt man in Italien nur zögernd. Das
landschaftliche Element wird noch immer mehr oder minder in den Hinter⸗
grund verbannt oder muß sich einem großen dekorativen Ganzen unterordnen.
Und doch zeigen gerade die Hintergründe von Fresken wie Tafelbildern, daß
auch im Gebiete des Optischen von einem Mangel an subjektiver Stimmungs⸗
auffassung, von einem Fehlen des Naturgefühls bei den Italienern nicht so
leichthin gesprochen werden darf. Das gilt besonders von den Venezianern.
Das pastoral⸗idyllenhafte Element kommt — mit stark musikalischem Akzent
— bei Giorgione ganz überraschend lebendig zum Durchbruch. Das bekannte
Giovanelli⸗Bild »*Der Sturm*« mit seinem aufgewühlten Himmel und der un⸗
ruhigen Luft kann fast als Landschaft gelten — wenn auch die beiden anek⸗
dotischen Figuren noch nicht ganz hineinbezogen erscheinen. Auffassung wie
Aufbau sind von einer gleichzeitigen deutschen (oder auch niederländischen)
Landschaft fundamental verschieden. Die Stimmung ist märchenhaft, wie auf
einem Bilde Altdorfers, aber in einem anderen Stil. Das deutsche Bild ist
aus naturgesehenen Einzelheiten, wie zufällig, zusammengesetzt — darin gerade
liegt ein Teil seines Reizes. Bei Giorgione ist in straffer architektonischer Form
alles Detail unterdrückt, alle Einzelform wird ins Große, Typische gehoben. Das
Ganze wird zu einer Einheit zusammengefaßt, die voll verborgener bewegter
Kraft steckt und nicht nur schwankend stimmungshaft begründet ist. So ist eine
Art Begebnisbühne im Vordergrund geschaffen; durch die seitlichen Träger des
Mittelgrundes sieht man in den beleuchteten aufgeregten Grund. Die Carraccis
haben diese Elemente aufgenommen und der großen idealen oder heroischen
Landschaftsmalerei des XVII. Jahrhunderts übermittelt. Freilich ein Bild, wo
die Landschaft so stark betont ist wie bei dem »*Sturm*«, bleibt auch bei
Giorgione noch Ausnahme. Auf dem schönen bukolischen Gebilde, dem
(ihm zugeschriebenen) »*Konzert*« im Louvre, überwiegen die Figuren, aber,
wie sie mit der Landschaft verbunden sind, ist für alle Nachfahren der Rich⸗
tung vorbildlich gelöst. Das gilt für Verteilung und Abwägung der Massen

untereinander, aber ebenso auch für das Eintauchen der kleinen Hintergrund=figürchen in Licht und Schatten. Der Mensch wird dadurch zum Teil der Natur, ihr untrennbar verbunden. Tizian steigert diese malerische Auffassung in das Heroische; auf Gemälden wie »*Petrus Martyr*«, wo der ganze Wald in Bewegung gerät, in das Dramatische. In dem ganzen Kreise Tizians und Campagnolas, des eifrigen Dolmetschers der Landschaftsbestrebungen Tizians, in Venedig selbst wie auf der Terra ferma, ist die Vorliebe für Landschaft außerordentlich stark. Pietro Aretino schwärmt von Sonnenuntergängen, und Cristofano Sorte schreibt in seinen »Osservazioni« über Beleuchtungseffekte bei Landschaften. Aber trotz Schiavone, Savoldo, Bassano und vielen anderen landschaftlich sehr begabten Malern kommt es nicht zu einer geschlossenen, für sich bestehenden Reihe von Landschaftsgemälden.

Dasselbe gilt auch weiter nach Süden für das ferraresisch=modenesische Gebiet. Und doch hatte hier ein im engeren Sinne malerisches Genie wie Correggio die Landschaft mit der Fülle seines Lichts durchtränkt, mit der Weichheit seiner Formen umgossen, ein vergeistigtes, feinstes Gefühl für das lichtvoll Farbige in Baum, Wiese und Luft gezeigt. Auch hier kommt es nicht zu einer Landschaftsmalerei — auch die Dossis, trotz ihres Talentes dafür, bleiben im Dekorativen. Je weiter nach Süden, desto mehr entfernen wir uns vom Landschaftlichen. Im florentinisch=römischen Kunstkreis ist das Interesse so sehr durch körperliche Probleme eingenommen, daß das Landschaftliche nur als eine Art Spielerei erscheinen kann, nicht als ernsthafte Kunst. So hat sicher Michelangelo darüber gedacht. Bei seiner Gefolgschaft, den florentinischen und römischen Manieristen Vasari, Bronzino, Rosso usw. steht das Problem der Füllung der Fläche durch Körpervolumen so stark im Vordergrund, daß für die Landschaftsbildung nur geringer Raum bleibt. Bei Raffael und seiner Richtung ist das nicht in gleichem Maße der Fall. Bei der klassischen Gruppierung der Figuren im Raum kann auch das landschaft=liche Element eine, wenn auch nicht große, Rolle spielen. Es nimmt teil an

dem klassischen Aufbau, der Gliederung und Abwägung der Teile untereinander. Zwar kommt es nicht zu einer selbständigen Gestaltung der Landschaft; doch wirkt die »klassische« tektonische Führung, die alles Zufällige ausschließt, auf die Komposition des großen Landschaftsstils des XVII. Jahrhunderts. Giulio Romano, der unmittelbare und gefeierte Raffael-Schüler, berücksichtigt übrigens das Landschaftliche in seinen Gemälden und Fresken sehr stark; auch in den Loggien tritt sein Einfluß (neben anderen) in dieser Beziehung hervor.

Wenn auch nicht als Tafelbilder, so werden von nun an in immer steigendem Maße Landschaften in dekorativem Zusammenhang verwendet. Peruzzi malt schon im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento in der Farnesina eine illusionistische Wandgliederung: zwischen Säulen sieht man über eine Brüstung hinweg auf hohe Bäume und die Dächer einer Stadt. Solche Illusionsdekorationen landschaftlichen Inhalts — die wohl in engem Zusammenhang mit Bühnenbildern stehen — malt im Prinzip ganz ähnlich an hundert Jahre später noch Agostino Tassi, und Claude Lorrain als Gehilfe arbeitet daran mit. Kleine Landschaften in Kartuschen und Grotesken werden als Wand- und Deckendekoration immer mehr Mode (zum Teil in Anlehnung an die Antike). In sehr vielen Palästen Toskanas und Roms finden sich diese »*Paesetti*«, unter anderen in den Prachtsälen des Vatikans, wie dem »Sala ducale«. Leicht und spielerisch sind sie künstlerisch meist nicht sehr bedeutend. Auch für diese braucht man aber nordische Spezialisten. Paul Bril wird am Ende des Jahrhunderts zunächst in diesem Sinne beschäftigt. Aus all dem heben sich in entschiedener Vorwegnahme späterer Tendenzen die beiden Kirchenlandschaften in S. Silvestro hervor, Werke des ebenso rätselhaften wie zu seiner Zeit berühmten Polidoro da Caravaggio. Alle Requisiten der späteren Zeit sind hier schon vorhanden: der vegetative Vordergrundstreifen, die Felskulisse mit dem großen Baum. Die Schichtung geht in die Gründe hinein mit antiken Tempeln, aufgetürmten Berg- und Felsmassen, mit angeschmiegten



ANNIBALE CARRACCI, MARIAE HIMMELFAHRT. ROM, PAL. DORIA

Dörfern, Wasserfällen und Bäumen. Alles malerisch durch Hell und Dunkel ineinandergefügt. Doch setzen die Schichten noch etwas primitiv voneinander ab, die Komposition bekommt dadurch noch etwas Gehäuftes und Unfreies; auch die kleinen Staffagefigürchen tragen den Stil der Zeit. Sonst wären diese beiden Landschaftsgemälde von Werken viel späterer Zeit nicht zu unterscheiden. Und doch sind sie schon vor 1527 entstanden.[1)]

Aber so interessant diese ersten italienischen Landschaften heroischen Stils auch sind, sie bleiben zunächst ohne Nachwirkung. Der entschiedene Umschwung kommt erst mit dem Auftreten der Carracci, speziell Annibales. Sie sind die Reformatoren gegenüber den Wucherungen des Manierismus und führen nach allgemeiner Ansicht auch ihrer Zeitgenossen die Kunst wieder zur Genesung. So sind sie auch die ersten, die die Landschaft in Italien wieder zur Höhe bringen. Das Figürliche spielt darin freilich noch immer

eine gewisse Rolle, wie überhaupt in der ganzen sogen. »historischen« Landschaft; denn diese soll dem Wortlaut nach Ausdruck einer »storia« sein, d. h. einer Erzählung historischen oder religiösen Charakters. Besonders Annibale in seiner späteren Zeit, um die Wende des Jahrhunderts, gibt reife Beispiele dieses komponierten Landschaftsstils. Die Elemente sind aus der venezianischen Kunst Giorgiones und Tizians genommen, aber das Gerüst ist architektonischer, energischer in der Zeichnung zusammengefaßt: der Einfluß der klassisch-römischen Schule. Die Landschaftslunetten in der Galeria Doria zeigen den ausgesprochenen idealen Landschaftsstil. Auf der »*Himmelfahrt Mariä*«[2] ist der Vordergrund der Begebnisbühne vorbehalten. Seitlich dem Mittelgrund-zu erheben sich Büsche und hell gegen dunkel gesetzte Bäume. Als andere Seitenkulisse korrespondieren damit antike Grabmäler (statt der später üblichen Tempelgebäude). Dazwischen öffnet sich im Halbkreis, von beleuchteten Hügeln flankiert, eine Meeresbucht, die an dem nicht zu hohen Horizont in hellen Himmel übergeht. Ebenso bestimmt, klar wurzelnd, taktisch fest gelegt sind auch andere Landschaften aus der Spätzeit Annibales, und so ist ihr Einfluß nicht gering.

Noch näher an den heroischen Landschaftsstil kommt der Carracci-Schüler Domenichino heran. Seine Landschaftsfresken mit dem Apollomythus sind 1608 entstanden. Sie sind reliefmäßig zusammengefaßt, Schicht um Schicht aufgebaut aus Bäumen und Baumgruppen (mit den seit Tizian beliebten gekreuzten Stämmen), Hügel und Wasser, Felspyramide und Baumkulissen, vom figuralen Vordergrund bis zu der klar gezeichneten Ferne — alles in großen bedeutenden Linien. Sie waren so berühmt, daß sie noch 1647, also in der Hochblüte des großen Landschaftsstils Poussins und auch Claudes von Dominique Barrière in einer Serie von Radierungen herausgegeben wurden — einem Stecher, der einer der intimsten Freunde Claude Lorrains war. Von Carracci und noch mehr von Domenichino stammt die große Landschaftskunst des Nicolaus Poussin.



PAUL BRIL, WALDLANDSCHAFT MIT TOBIAS UND DEM ENGEL. DRESDEN



In diese hohe und groß gesehene Auffassung der Landschaft, die von der nordischen schon durch ihre stilisierte Bewußtheit so stark abweicht, geraten nun auch die Nordländer, die nach Rom, diesem Zusammenfluß geistiger und künstlerischer Strömungen, gegen Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts gepilgert kamen. Aber sie behalten noch genug von dem Ihrigen übrig. Nachdem sie die Schulung römisch-klassischer Stilzucht durchgemacht haben, behaupten sie schon durch ihre größere Hingabe an die Natur und deren Formen triumphierend ihren Platz. Schließlich wachsen sie auf römischem Boden selbst über alle Italiener hinaus. Von den Früheren ist der Wichtigste Paul Bril, der Ende der siebziger Jahre als ganz junger Mann zu seinem bereits in Rom tätigen Bruder Matthäus kam. Zunächst arbeitet er — wie erwähnt — noch in der Art des frühen Coninxloo, ineinandergedrängt, gehäuft mit hohen Burgen, Brücken, phantastischer Flußlandschaft. Auch die landschaftliche Kunst Girolamo Muzianos, eines Brescianers, der in Rom etwas früher durch seine Anachoretenlandschaften große Bewunderung erregt hatte, mag nicht ohne Einfluß auf Bril gewesen sein. Brils Fresken in S. Cecilia zeigen noch den phantastisch nordischen Zug: Bäume, Gesträuch, Schluchten und Fels ins Romantische, Urwaldartige versetzt. Dann aber übt immer mehr der tektonische Aufbau der Carracci-Landschaften sichtlich Einfluß auf seine Kunst. Seine nordische Vorliebe für das Einzelne, sein Reichtum an Einfällen verbindet sich nun mit größerer Klarheit und Übersichtlichkeit, wie besonders aus seinen Fresken im Palazzo Rospigliosi hervorgeht, die durchaus schon im Sinn der klassischen Landschaft wirken. Agostino Tassi ist sein Schüler. Von seinem Wirken, das im Einzelnen noch nicht genügend geklärt ist, wird noch die Rede sein. Auf Bildern, wie z. B. einem Landschaftsfresko, ebenfalls in dem genannten Palazzo, allerdings aus späterer Zeit, sehen wir die gleichen Tendenzen der ausgeglichenen klassischen Landschaft, nur weniger individuell. Claude Lorrain war jahrelang in der Lehre bei Tassi. Er ist also »Enkelschüler« von Paul Bril, dessen klassischen Stil er in seiner Entwicklung miterlebt hat.

Mit Bril steht ein anderer Maler in engem künstlerischen und persönlichen Zusammenhang. Das ist Adam Elsheimer, der um 1600 in Rom war und 1610 schon gestorben ist. Wie viel er, der bei weitem Jüngere, Bril zu verdanken hat, wie weit seine viel feinere und (trotz des Miniaturformats) monumentalere Kunst auf die spätere stilisierte Art Brils gewirkt hat, ist noch nicht geklärt. Ein intimes Naturempfinden zeichnet ihn als Erben Altdorfers; die Frankenthaler Schule hat ihn nicht unberührt gelassen. Die große Gliederung, das Abstufen der Flächen, den tiefer liegenden Augenpunkt gewinnt er aus der klassischen italienischen Schule, noch mehr aber aus der venezianischen, wie der römischen. Die Weichheit des Konturs, das Farbige in Licht und Schatten kommt wohl aus dieser Quelle. Aber auch bei dem ausgesprochenen Hell-Dunkel-Maler Caravaggio lernt er. Das alles verbindet er in seiner sehr kultivierten und reizvollen Kunst zu einer struktiven, oft auch atmosphärischen Einheit und Harmonie. Claude Lorrain verdankt seinen Bildchen und Zeichnungen, die ja in dem künstlerischen Kreise der Brils und Tassis lagen, sehr viel.

Aus diesen Komponenten: aus dem klassischen Stil und der idealen Auffassung der Landschaft der Carracci und ihrer Schule, sowie aus der Einzelbeobachtung von Form und Beleuchtung der nordischen Meister erwächst die wundervolle Kunst Claude Lorrains. Er fügt ein Neues hinzu: die Befreiung des Lichts.



ADAM ELSHEIMER, LANDSCHAFT. FLORENZ, UFFIZIEN





DAS LEBEN CLAUDE LORRAINS



Claude Gellée ist im Jahre 1600 in Chamagne bei Mirecourt geboren, einem kleinen Dorf, das zur Diözese Toul und zum Herzogtum Lothringen gehörte. Daher kam sein Beiname in der Fremde »le Lorrain«, und unter diesem Namen, Claude Lorrain, erlangte er seinen Weltruhm. Er war nichts weniger als in einem Schlosse geboren, wie ältere Autoren behaupten. Daß sein Geburtsort mitunter auch Château Chamagne genannt wird nach einem nahe beiliegenden Tempelritterschloß, besagt nichts. Im Gegenteil, seine Eltern Jean Gellée und Anne Padose waren allem Anschein nach arme Leute mit einer zahlreichen Familie. Von den fünf Söhnen war Claude der dritte.

Zwei Quellenschriften haben wir für das Leben Claudes, eine deutsche (Sandrart) und eine italienische (Baldinucci). Sie geben uns Aufklärung über sein in der Jugend an Wechselfällen reiches, später immer stiller dahinfließendes Leben. Der Deutsche, Joachim von Sandrart auf Stockau, ist von den beiden Biographen der interessantere, weil weitaus persönlichere. Er ist ein paar Jahre jünger als Claude, ein sehr betriebsamer Maler aus der Schule des Honthorst in Utrecht und als Kupferstecher Schüler von Aegidius Sadeler in Prag. Sein Hauptverdienst besteht aber nicht in seinen unzähligen Malereien und Stichen, sondern in seiner literarischen Tätigkeit: in dem Riesenkompendium der »Teutschen Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste«, von der der erste Band 1675 zu Nürnberg erschien. Der zweite Teil dieses überaus umfangreichen Foliobandes handelt »von der alt- und neuberühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Niederteutschen Bau- Bild- und Mahlerey Künstlere Lob und Leben«. Hier sind die Nach-

richten Sandrarts über die Kunstwerke und Künstler, die er auf seinen langen und ausgedehnten Reisen mit eigenen Augen gesehen und kennen gelernt hat, natürlich bei weitem die wichtigsten. Er war nach einem längeren Aufenthalt in England Jahre hindurch (bis etwa 1636) in Italien, das er von Norden bis Süden bereist hat. So kam er mit allen bedeutenden Künstlern des Landes und auch der zahlreichen Fremdenkolonie in Berührung. Davon erzählt er ein wenig eitel und ruhmredig, mitunter aber auch recht impulsiv und lebendig. Besonders gilt das von seinen römischen Jahren um 1630 herum. Sie wurzeln am stärksten in seiner Erinnerung, bedeuten mehr für ihn als alles andere. Hier sind es zwei Männer, mit denen er durch seine künstlerische Tätigkeit in enge Verbindung tritt, die den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht haben, beide aus der französischen Kolonie: Poussin und Claude. Der etwas kühle und zurückhaltende Poussin hat sich dem derben und bombastischen Deutschen wohl kaum sehr intim angeschlossen, mit dem naiveren Claude verband aber Sandrart eine enge Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft. In einem Nachtrag zu seinem Werke, seinem eigenen Lebenslauf, läßt er darüber (von seinen »dienstergebenen Vettern und Discipeln«) berichten: »Unter seinen bästen und vertrautesten Freunden / waer auch Claudius Gilli ein Lothringer / und unlängst angekommener Landschaft-Mahler: welcher mit unserm H. von Sandrart nach Tivoli spatzirt / auch in Prinz Justinians Garten / an stat des Zeichnens / große Bäume / Landschaften und Wasserfälle / nach dem Leben gemahlt: worinn sie durch solche Übung soweit gestiegen / daß sie die Fußstapfen der Natur aufs genaueste erreicht. Wie dann Claudius nachmal bei dem Landschaftsmahlen geblieben / und man / nach aller erfahren Kunstliebenden Aussage / wenig seines gleichen findet. Herr von Sandrart hat etliche seiner köstlichen Stücke zusammengekauft: die er in seinem Kunst-Cabinet als einen sonderbaren Schatz / zu jedes geneigten Liebhabers Contento verwahret aufbehält.« Daraus und aus andren Stellen — er nennt ihn auch: »meinen nächsten Nachbar und Hausgenoß zu Rom« — geht hervor, daß Sandrart zu Claude, als dieser etwa dreißig bis fünfunddreißig Jahre alt war, in nächster

Beziehung stand. Man kann daher seinen Worten mehr trauen, als es früher geschehen ist. Das gilt besonders für das allerdings nicht sehr ausführliche biographische Material über Claudes Jugendjahre, das er sicherlich aus Claudes eigenem Munde hatte, wie auch für die reicheren artistischen Bemerkungen und Beobachtungen über Claudes Arbeitsweise, bei denen er aus eigener Erfahrung schöpft. Auch stammt von ihm das einzige Porträt, das wir von Claude haben, das sich in seinem bäuerlichen, wilden Typus seltsam abhebt gegen das daneben abgebildete Bildnis Poussins in seiner weltmännischen, strengen Eleganz.

Der andere Biograph Claudes ist der Florentiner Filippo Baldinucci (1624—96), dessen Künstlerbiographien 1684 erschienen (ein nachgelassener Band, der das Leben Claudes enthält, 1728). Er ist nicht selbst Künstler, vielmehr einer der ersten Laien, die über Kunst schreiben, Kunstkenner, man könnte sagen Museumsbeamter, da er die große Zeichnungssammlung des Großherzogs unter sich hat. 1681 geht er nach Rom, um der Königin Christine von Schweden für den Auftrag einer Biographie Berninis zu danken. Da erst scheint er den über achtzigjährigen Claude kurz vor seinem Tode kennen gelernt zu haben. Allzuviel exakte Kenntnisse, besonders von den Jugendjahren Claudes, wird er wohl von dem Greis kaum erlangt haben, wenn er auch in seinen Händen das kostbare Buch, das »Libro d'Invenzioni ovvero Libro di Verità« — jenes berühmte Zeichnungs-Inventar von Claudes Gemälden — gesehen hat. Dafür erhält er Nachrichten von der Familie Claudes, besonders von seinem Großneffen Giuseppe, den er einen »sehr sittsamen Jüngling« nennt, der »zur Zeit sich dem Studium der Theologie in Rom widmet«. So kann er mit einer Menge von Einzelheiten aufwarten, aber sein Bericht hat bei weitem nicht die Erlebnisfrische der Erzählung Sandrarts. Auch ist er — was schlimmer — wohl nach dem Wunsch der Familie zurechtgestutzt worden; denn er unterdrückt (gegenüber Sandrart) alles, was der heraufgekommenen Familie irgendwie peinlich sein könnte, unter anderm die kärglichen Anfänge Claudes.

Unmittelbare Quellen, die Claudes Leben beleuchten könnten, haben sich sonst nicht erhalten, vor allem keine Briefe, wie sie in Poussins Korrespondenz so reichlich und aufklärend vorliegen — Claude war sicher ein mehr als mäßiger Briefschreiber. Auch von Urkunden ist nur wenig erhalten: eine Aussage seines Lehrers Tassi, ein paar Wohnungsangaben, ein paar Daten über seine Mitgliedschaft an der Academia di S. Lucca und schließlich sein ausführliches Testament. Da auch sonstige zeitgenössische Berichte über ihn fehlen — er gab wohl seiner ganzen einfachen und zurückgezogenen Lebensweise nach keinen Anlaß dazu —, so sind wir auf die beiden Biographien angewiesen, von denen, wie gesagt, Sandrart als Augenzeuge und Kunstkamerad den unmittelbarsten Eindruck für die frühe Zeit vermittelt. Was später in zahlreichen Schriften von Pascoli, d'Argenville, Mariette, Lanzi usw. über Claude an Biographischem geschrieben ist, geht auf die beiden Quellenschriften zurück oder ergeht sich in phantastischer Anekdote.

Claude Gellée blieb bis zu seinem zwölften Jahre in seiner Heimat, »in die Schreib=Schul geſtellt hat er darin wenig und ſchier nichts zugenommen« — das bezeugt in späteren Jahren seine sehr unbeholfene Handschrift auf seinen Zeichnungen und Dokumenten in einer unmöglichen Mischung von Französisch und Italienisch, das er anscheinend nie richtig beherrscht hat.[3] Deshalb gaben ihn seine Eltern zu einem »Pastetenbecker«, und nachdem er in diesem Beruf etwas erfahren, zog der junge Claude »mit vielen andren dergleichen ſeinen Landsleuten nach Rom weilen daſelbſt immerdar in die etlich hundert lothringiſche Köch und Paſtetenbecker ſind«. Dies dürfte ebenfalls seine Richtigkeit haben, wenn es auch den Verwandten später nicht vornehm genug erschien. Auch Poussin heiratete in die Familie eines französischen Zuckerbäckers und Kochs namens Dughet, dessen Sohn der bekannte Landschafter war. Daneben kann Claude aber sehr wohl auch vor Rom sich ein wenig zeichnerisch ausgebildet haben. Als er nach dem Tode seiner Eltern etwa 1612 sein Dorf verließ, wandte er sich erst nach Friburgo

in Alsacia (was nichts anderes sein kann als Freiburg im Breisgau), wo sein älterer Bruder Johann angeblich ein tüchtiger Holzschneider »intagliatore in legno« war (jedoch geben die Stadtarchive darüber keinen Aufschluß). Er soll da Arabesken und Blattwerk gezeichnet haben — ungefähr ein Jahr lang. Dann erst wäre er, also etwa mit vierzehn Jahren, in Begleitung eines verwandten Spitzenhändlers in Rom eingetroffen — der »italiänischen Sprache und aller Complementen unerfahren«. Zunächst findet er keine Beschäftigung. Dann nimmt sich ein sehr merkwürdiger Künstler seiner an: Agostino Tassi, über dessen Lebensführung der im allgemeinen zuverlässige Kunstschriftsteller Passeri viel Interessantes, aber auch allerlei skandalösen Klatsch berichtet. Tassi ist 1566 in Perugia geboren, malt ohne besonderen Unterricht Gebäude und Landschaften wesentlich wohl dekorativer Art. (Nach anderen Berichten war er jedoch eine Zeitlang Schüler Paul Brils.) Als junger Mann kommt er nach Florenz, verübt da irgendeine Missetat und wird zur Galeere verdammt. Doch hat er es nicht allzu schlimm, denn er darf malen und zeichnen. Vielleicht gewinnt er da seine Vorliebe für Marinebilder: Hafen, Fischzüge, Galeeren und Fregatten, sowie Stürme werden von nun an seine Spezialität. Später dekoriert er in Livorno Hausfassaden, vielfach auch mit solchen »accidenti marinereschi«, mit kleinen Figürchen. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts kommt er nach Rom. Im Palazzo Lancellotti malt er illusionistische Dekorationen, u. a. offene Loggien mit Durch- und Ausblicken auf das Meer, wiederum mit Fischzügen und derlei. Auch in anderen Palästen, z. B. im Quirinal, hat er ähnliche Aufträge — für das Figurale auf diesen Gemälden zieht er bekannte Maler wie Guercino, Lanfranco, Gentileschi heran. Er verdient viel, lebt aber auch auf sehr großem Fuße, recht parvenumäßig und hat allerlei böse Weibergeschichten — wird auch deshalb einmal zum tormento della corda verurteilt. In seinem Hause hält er Jünglinge, die für ihn malen, freilich auch, wie Passeri zugibt, viel bei ihm lernen, die er aber nach dem gleichen Autor nicht bezahlt und sie durch üble Frauen umgarnen

läßt, um sie festzuhalten. Ein späterer Papst sagte von ihm: »Alle Maler haben mich irgendwie enttäuscht, nur Tassi nicht — denn von ihm wußte ich von vornherein, daß er ein Schurke war.« In ein solches Haus kommt der junge Claude, was ihm aber augenscheinlich nichts geschadet hat: »nahme ihn ein geistreicher / zwar Podagrischer / doch wegen seines lustigen Humors beliebter Maler / genannt Agostin Taso zu sich / welcher viel Architecturen / Friesen und anders in der Cardinäl Zimer / zu Zirrahten oberhalb der Tapetzereyen / auch perspective und anderes machen / dernthalben und anderen Geschäften wegen auch zum öftern ausreiten / und an unterschiedlichen Orten sich aufhalten mußte. Da dann indessen Claude Gilli ihm die Kuchen und das ganze Hauswesen sehr willig versah / alles säuberte / die Farben zum Mahlen riebe / Palet und Pensel putzte«. Claude war also zunächst eine Art Faktotum bei Tassi, was nicht ausschließt, daß er eine ganze Menge Technisches bei ihm gelernt hat. Gerade seine Doppelstellung als Kuchenbäcker und Malgehilfe zeigt, daß er noch sehr jung gewesen sein muß, während Baldinucci, der die Bäckerei und Dienerstellung in usum delphini ganz unterdrückt und Tassi »degnissimo« und »stimatissimo« nennt, ihn erst beträchtlich später bei Tassi eintreten läßt. Um 1619 finden wir Claude jedenfalls schon urkundlich als Gehilfen Tassis als Claudio di Lorena neben anderen Franzosen und Ausländern erwähnt (in einer Kriminalprozeßaussage Tassis). Es handelt sich um die Ausmalung eines Kasinos in Baganja, einem herrlich gelegenen kleinen Flecken bei Viterbo. Hier hatte Tassi mit seinen Gehilfen an zweieinhalb Jahre zu tun. Leider sind diese Fresken heute so gut wie ganz zerstört. Schon Passeri klagt über ihre Beschädigung durch Feuchtigkeit.[4] Er spricht hier von allerlei Illusionsmalereien: fingierten Gesimsen mit Vasen und Blumen, an den Wänden Bildern mit gemalten Vorhängen und Schnüren, was nicht gerade geschmackvoll klingt. Aber interessant ist wieder der Inhalt: Meerdarstellung, Häfen, Schiffswerften, Fischzüge; denn der junge Claude hat daran mitgeholfen, und es sind wesentlich dieselben Vorwürfe, die er besonders in seiner frühen Periode für seine eigenen Gemälde verwendet und durch die er einen Teil seines Ruhmes erlangt.

Es wird noch von einem anderen Lehrer Claudes berichtet, über den wir freilich noch viel weniger orientiert sind. Sandrart spricht nicht von ihm, also wird er wohl nicht von so großer Wichtigkeit für Claude gewesen sein, sonst hätte dieser seinem Gefährten gegenüber wohl mehr von ihm erzählt. Aber Baldinucci erwähnt (und dürfte das wohl kaum aus den Fingern gesogen haben) einen zweijährigen Aufenthalt Claudes in Neapel, wo Claude bei einem sehr berühmten Veduten= und Perspektivmaler Goffredo sich in Lehre gab und da allerlei in Architektur, Perspektive und auch im Landschafts=malen, »nel colorir paesi« gelernt hätte. Wer dieser Maler Gottfried ist, wissen wir nicht.[5)]

Sehr groß ist der Erfolg und Verdienst in diesen ersten Jahren nicht, soviel scheint aus allem hervorzugehen. Vielleicht deshalb sieht Claude sich genötigt, im Frühling 1625 Italien zu verlassen und in seine Heimat zurückzukehren. Er geht über Loreto und Venedig zunächst nach Deutschland, nach Bayern. Diesen Umweg über den Brenner wählt er wohl, weil in München ein Ver=wandter von ihm wohnt, der übrigens auch Koch beim Kurfürsten war und ebenfalls Claude hieß.[6)] Er begibt sich von da nach seiner lothringischen Heimat und findet in der Hauptstadt Nancy Beschäftigung beim Hofmaler Claude Deruet. Dieser nimmt ihn zunächst als Gehilfen für Figurenmalerei, das scheint aber doch nicht recht in der Linie Claudes zu liegen, denn nach etwa einem Jahr wird er zu Arbeiten verwendet, die rein dekorativer Natur sind: zu Architekturmalereien an der Decke der (jetzt zerstörten) Karmeliter=kirche zu Nancy — die Figuren behält sich Deruet selbst vor. Diese Arbeit, die er bei Tassi wohl bis zum Überdruß kennen gelernt hat, kann den jungen Künstler nicht befriedigen. Dazu kommt noch der Sturz eines Genossen vom Gerüst, durch den Claude erschreckt wird (wie Baldinucci erzählt). Schließlich regt sich wohl auch die Sehnsucht nach dem gelobten Lande Italien, nach Rom, der so viele nordische Künstler anheimfallen. Jenes »wie wird mich nach der Sonne frieren« Dürers. So kehrt Claude der Heimat

den Rücken — nunmehr endgültig. Er kommt niemals wieder nach Frankreich zurück, auch nicht für kurze Zeit, sondern wird einer jener nordischen Künstler, die sich nicht mehr vom römischen Himmel trennen können, ja noch mehr, er wird — neben Poussin — der eigentliche Entdecker römischer Luft und römischer Landschaft.

Diesmal nimmt Claude den direkten Weg über Lyon und Marseille. Es scheint ihm auf dieser Reise, die er von Marseille aus gemeinsam mit dem jungen Charles Errard, dem zukünftigen Leiter der französischen Akademie in Rom, macht, recht übel ergangen zu sein. Geldnot, Fieber und Stürme — eine Erinnerung daran ist vielleicht seine Radierung von 1630 »*Der Sturm*« — suchten ihn heim. [7] Er wird froh gewesen sein, als das Schiff endlich zu der öden Quarantänestation von Civitavecchia gelangte. Eine Zeichnung des Hafens gibt von dem Aufenthalt noch Zeugnis. Am Tage des heil. Lukas, des Patrons der Künstler und insbesonders der römischen Akademie San Lucca [8], Oktober 1627 betritt er wieder römischen Boden. Drei Jahre vorher ist Poussin zu dauerndem Aufenthalt dort eingetroffen.

Damit sind Claude Lorrains Wanderjahre abgeschlossen. Es folgt eine Spanne Zeit angespannter und mühseliger Arbeit, die noch keinen äußeren Erfolg bringt. Aber bald ringt er sich durch, seine Werke werden immer gesuchter, Ruhm und, bis zu einem gewissen Grade, auch Reichtum werden ihm zuteil. Sein Leben fließt von nun an in ungewöhnlich ruhigen Bahnen dahin bis in sein hohes Alter. Kein Ereignis von irgendwelcher Bedeutung wird gemeldet, das diese Ruhe unterbricht. Die Stille und der Frieden, die vielen seiner Werke jenen beneidenswerten und unnachahmlichen Schimmer des Glückes und tiefer Befriedigung geben, scheinen auch den Gang seines inneren Lebens durchdrungen und erleuchtet zu haben. Er war keine grüblerische, keine differenzierte Natur, die sich mit Problemen quälte, die außerhalb des rein Optischen lagen; kein Büchermensch, wenn er sich vielleicht auch einmal die Metamorphosen des Ovid in der Übersetzung des Anguillara vornahm, um

sich daraus Motive und Anregung zu holen für die lyrische Verlebendigung seiner Landschaften. Diesem homo illiteratus war sicherlich auch die Antike ein Buch mit sieben Siegeln, wenigstens in dem antiquarischen und humanistischen Sinn, wie sie viele seiner römischen Kollegen verstanden. Die antiken Trümmerstätten studierte er freilich auch. Aber er trieb damit keine antiquarische Gelehrsamkeit, sondern benutzte sie für die Architekturen seiner Bilder in malerischem Sinne mit einem elegisch sentimentalischen Beigeschmack. Alle antikisch zugestutzte doktrinäre Kunsttheorie lag ihm fern. So kommt es, daß ihn, den Einfachen, keine glänzende Schülerschar umgibt, die auf des Meisters Worte hört — Schüler im eigentlichen Sinne scheint er überhaupt nur wenige gehabt zu haben, wenn auch viele von ihm lernten. Da er auch für die kunsttheoretisch beflissenen Literaten unergiebig war, so sind kaum Anekdoten von ihm berichtet. »Er bliebe unverheuratet und ließe einen seiner Vettern zu sich kommen / der ihm sein ganzes Haus neben dem baren Geld gubernierte / auch Farben und Pensel schafte / damit er geruhiglich nur seinen Studien abwarten könte / wodurch beeden Theilen nach Wunsch gedient ist / dann also lebet er ruhig und ohne Sorge / sein Vetter aber der guten Hoffnung / daß er ein Erb alles dessen / was sein Vetter hat / werden soll / und verbleibet also biss noch diese kleine Republic in guter Intelligenz«. Anderes weiß auch Sandrart, der Freund seiner ersten römischen Jahre, der so viel über seine künstlerische Methode auszusagen hat, nicht zu berichten. Auch Baldinucci weiß aus der Familientradition dem kaum etwas hinzuzufügen. »Dieser so überaus tüchtige Künstler war ein Freund guter Sitten. Nie befleckte er seinen Pinsel mit lasziven oder irgendwie unziemlichen Darstellungen. Wenn er aus der Fabelwelt derlei Gestalten darzustellen hatte, so verdeckte er es so gut wie möglich. Er war jedermanns Freund und hielt mit allen Frieden. Ja, er ließ sein eigenes Interesse, seinen noch so deutlichen Vorteil lieber beiseite, um nur diesem seinem Wunsche zu genügen«.[9] Er war aufs weitherzigste freigebig mit seinem künstlerischen Rat, besonders in technischen Dingen, und gab seine Erfahrungen, z. B. in der Perspektive, in der er besonders bewandert war, gern preis.

Aber wohl nur in seinen jüngeren Jahren hat er regeren Verkehr gehabt. Damals, zu Sandrarts Zeiten machte er noch Kunstausflüge in Gesellschaft von Poussin und dem drolligen Harlemer Maler Pieter van Laer, bekannter unter dem Spottnamen Bamboccio, der bis 1639 in Rom war und allerlei Genreszenen malte. »Ein ander Mal sind wir, Pousin, Claudi Lorenes und ich / Landschaften nach dem Leben zu mahlen oder zu zeichnen / auf Trivoli geritten« erzählt Sandrart im Leben des Bamboccio. Auch mit dem berühmten vlämischen Bildhauer Duquesnoy hat er damals (alles wohl durch die Vermittlung von Sandrart) verkehrt, zu welcher Gesellschaft auch Poussin hier und da stieß. »In seiner ersten Zeit hielte er (Poussin) große Kundschaft mit uns Fremden / kame auch da oft / wan er wuste / daß Francesco Duquesnoy, Bildhauer / Claudi Loraines und ich beysammen waren / als die wir im Gebrauch hatten / unser Vornehmen einander zu communicieren«. (Sandrart, Leben von N. Poussin.) Aber trotz so vieler Berührungspunkte scheint er mit diesem größten Landsmann und Kunstgenossen Poussin nicht intimer verkehrt zu haben, denn in den Briefen Poussins wird sein Name nie erwähnt. Und dabei wohnten sie, wenn auch nicht Haus an Haus, wie es die Fabel will, doch ganz nahe beieinander, in der gleichen Straße. Da lebte Claude so, wie es Sandrart schildert, in unermüdlicher Arbeit, die ihm durch die zuströmenden Aufträge reichlichen Gewinn brachte, im »Schoße seiner Familie«. Wenn er auch nie verheiratet war, so hatte er doch eine Familie: sein Verwandter Jean Gellée, der sein Hausverwalter war, lebte bei ihm; näher aber stand Claude die kleine Agnes Gellée, die 1653 geboren die Frucht einer späten Liebe gewesen zu sein scheint, und die er mit der ganzen Zärtlichkeit seines Temperamentes als Adoptivtochter behütete. Das geht aus dem ausführlichen Testament hervor, das von dem für die Künstlerforschung in Rom so ungemein verdienstlichen Archivar Bertolotti an das Licht gezogen ist. Claude faßte es ab, als er im Jahre 1663 schwer erkrankte. Mit geradezu rührender Sorgfalt ist da alles bis auf die Einzelheiten bedacht, bis auf das Bett, in dem er schläft, und den Betthimmel.

Für niemand ist reichlicher gesorgt, wird bis auf die künftige Heirat hin vorgesehen als für den Liebling Claudes, für die kleine Agnes. Ihr hinterläßt er auch seinen größten Schatz — freilich nur als eine Art Fideikommiß — seinen Oeuvrekatalog in Zeichnungen: das »Liber Veritatis«. In dem hohen Alter von zweiundachtzig Jahren, zwar durch Gicht, die schon früh einsetzte, behindert, aber doch bis zuletzt fähig zu arbeiten, im November 1682 endet das friedliche und glückliche, bescheidene und doch so bedeutende und glückspendende Leben Claude Gellées. Er wurde auf seinen Wunsch in S. Trinità dei Monti auf dem Pincio, von dem man über Rom hinwegschaut, begraben. Französische Truppen zerstörten 1798 seinen Grabstein. Thiers ließ dann 1840 seine Gebeine nach der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, wo auch Poussin ruht, überführen.





GEMÄLDE



1627 war Claude nach Rom zurückgekehrt. Sandrart wurde bald darauf sein Gefährte; wir haben seine Berichte über diese frühen römischen Jahre. Trotzdem bleibt über Claudes künstlerische Tätigkeit in dieser Zeit noch vieles im Unklaren. Gönner standen ihm zunächst noch nicht zur Seite, er war auf gut Glück nach Rom zurückgekehrt. So mußte er da anfangen, wo er aufgehört hatte: bei der dekorativen Malerei, die ihm in Nancy so verhaßt geworden war. Seiner Liebhaberei, der reinen Landschaftsmalerei in intimeren Dimensionen, als sie die Wandflächen boten, konnte er sich noch nicht oder noch nicht ganz überlassen. Die Lichtmalerei, zu der ihn sein Genius trieb, ist letzten Endes doch nur mit der geschmeidigen Materie der Ölfarbe zu erreichen. Die Fresken, die Claude damals in römischen Palästen zu malen hatte, waren vermutlich unmittelbare Fortsetzung dessen, was er bei seinem Lehrer Tassi gelernt hatte. Baldinucci erwähnt sie nur flüchtig, also spielten sie in dem Gedächtnis des alten Meisters oder seiner Familie keine große Rolle mehr. Es wäre sicher sehr interessant, wenn wir uns eine Vorstellung davon machen könnten, ob und wie Claude den Landschaftsstil Brils und Tassis persönlich umgesetzt hat. Leider sind aber diese Fresken nicht mehr vorhanden. Sie befanden sich in dem Palazzo Crescenzi am Pantheon, im Palazzo Muti bei Santi Apostoli und in einem kleinen Haus an der Trinità dei Monti, das ebenfalls den Muti gehörte.[10] Immerhin handelt es sich nur um Landschaften, so daß Claude doch in dem Gebiet bleibt, das er nicht mehr verlassen wird. Sandrart gibt eine enthusiastische Schilderung der Muti-Fresken, die sich in einem großen Saale befanden: »vier hohe Mauern; auf

den ersten Teil malte er ein Stück eines Palasts / der sich an einem großen Wald endigte / wo er allerley Bäume in Lebensgröße herrlich gebildet / jeden Baum nach eigener Art an Stammen / Blättern / Colorit / so erkanntlich / als ob sie rauscheten und vom Winde bewegt würden / auch mit ringsherumgewachsenem Laubwerk und Kräutern / aus dem Grund gezieret / daß sich dieser großen Bäume Gründe erst in das andere Stuck verlieren / unter welchen auch die Contananza hinaus bis zum Horizont, wie auf dem anderen Stuck / völlig aufeinander correspondieren. Auf das andere Stuck färtigte er eine große offene Landschaft reich von Bergen / Wasserfällen, kleinen Baumwerk / Gesträuß / Kräutern / reizenden Leuthen / Bildern und Thieren / die sich zu der dritten Seiten einflechten / in welcher etliche Berge an einem See-Port / mit allerley Schiffzeug / auch viele in einem offenen wilden Meer durch die Winde beunruhigte Schiffe. Gegen der vierdten Seiten sind ausgeholte Felsen / Grotten / mit verfallenen Ruinen / Stucken von Gebäuden / Statuen / allerley Fragmenten und wilde Thiere / alles dermaßen meisterhaft gearbeitet / daß hierinn allein der Vernünftige urtheilen kann / daß unser Claudi Gilli das allerhöchste Lob in Landschafts-Mahlen erhalten«. All dieses: das Waldinnere, wie die Ruinen und Felsenlandschaften, noch mehr aber die Seelandschaft mit dem aufgeregten Meer erinnert an die Fresken Brils im Palazzo Rospigliosi. Es sind die damals noch üblichen phantastisch-aufgeregten Themen, die wohl aus der niederländischen Kunst des vergangenen Jahrhunderts stammen. An die idyllische in sich befriedigte Art der späteren Claudeschen Gemälde könnte man nur bei der Hügellandschaft mit kleinem Baumwerk und Gesträuch denken — die freilich auch schon bei seinen unmittelbaren Vorgängern Bril und Tassi vorhanden war.

Daneben aber malte er »Landschaften mit Gebäuden, kleine Bildchen auf Leinwand oder Holz, die er« — wie Sandrart schreibt — »weil sie ziemlich schlecht desto wolfeiler verkaufte«. Wie diese ausgesehen und ob sie inhaltlich in der Art der Fresken gewesen, läßt sich nicht feststellen. Die uns bekannten erhaltenen Gemälde der — relativen — Frühzeit sind zunächst nicht datiert. Doch lassen

sich einige ungefähr zeitlich festlegen. 1636 erschien neben mehreren andern Radierungen auch eine »*Ansicht des Forum Romanum*«. Nun hat Claude mehrfach Radierungen auf Grund seiner Gemälde angefertigt. Auch hier ist anzunehmen, daß das mit der Radierung übereinstimmende Louvre-Bild des Forums vorher, also in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden ist.[11] Der Besteller ist der Gesandte Frankreichs in Rom, Herr von Béthune, der seit 1627 wieder in Rom weilte, — ein fast offizieller Auftrag, der zeigt, das Claude in hohen Kreisen seines Vaterlandes kein Unbekannter geblieben war. Da Béthune die sehr wichtigen politischen Verhandlungen mit dem Papst und Venedig 1629 zu einem Abschluß brachte und, wie es scheint, sich bald darauf in das Privatleben nach Frankreich zurückzog, so muß sein Auftrag für Claude in diese Zeit fallen. Also auch das stützt die Annahme, daß das »*Forum*« sowie das dazu gehörige Pendant »*Hafen bei Sonnenuntergang*« in die frühe Zeit gehören.[12] Schlecht erhalten, vielfach übermalt, sind es doch feine und charakteristische Stücke. Campo vaccino (Kuhlager) wurde das Forum, das damals noch unausgegraben und daher höher im Niveau war, nach den Kuhherden genannt, die aus der Campagna kamen und dort lagerten, und so heißt es auch bei Claude. Das kleine Bild ist ein wahrer »ricordo di Roma«, aber nicht so sehr für die Kenner und Antiquare, mehr für die Empfinder, denen die Schönheit Roms über Ruinen-Sentimentalität hinaus in jenem unnennbaren Duft besteht, den römische Luft über große Formen breitet. Dieser Größe, die jedoch ohne Starrheit, weil sie durch das Licht gebrochen ist, geht Claude in seinen Werken nach. Man fühlt seine noch tastenden Versuche in dieser Richtung auch in diesem Bilde vom Forum, jenem römischsten aller Plätze Roms, den so überaus viele Maler, die nach Rom kamen, gezeichnet oder gemalt haben. Claude ist wohl einer der ersten, der dies malerische Element, das den frühen Corot so reizte, zum Ausdruck bringt — vielleicht in Anlehnung an Bril (der das Forum Sandrart zufolge radiert hat) und seine Schule.[13] Dabei ist die topographische Situation nicht allzu sehr



CAMPO VACCINO (FORUM) (VOR 1636) LOUVRE, PARIS

vernachlässigt. Der Blick geht von dem teilweise noch in der Erde steckenden Septimius-Severus-Bogen über das Forum hin nach dem Colosseum. Der Triumphbogen und die schräggestellten Säulen des Saturn-Tempels dienen als Seiten-Kulissen, zwischen denen sich die von Menschen und Tieren belebte Fläche öffnet. Sie sind vom Rande überschnitten — jede archäologische Vollständigkeit ist damit vermieden. Um die Monotonie der schlanken Säulen in ihrer Vertikalen zu unterbrechen, ist ein duftiger Baum schräg dahinter gestellt — ein lebendiger Ton, der weich sich anschmiegend aus den Ruinen in den klaren Himmel wächst. Hinter dieser Vordergrundbühne mit den Genrefiguren im Halbschatten geht über die Nuancen des Mittelfeldes



SEEHAFEN (VOR 1636). PARIS, LOUVRE

hinweg, ein wenig verhüllt, das frühe Licht, lagert sich auf den hellen Gebäuden, hüllt sie in eine zarte erstrebenswerte Ferne und verliert sich gesteigert in der klaren, nur wenig gefärbten Luft. Die Figuren sind — sicher nach Claudes Anordnung — vermutlich von Jan Miel, einem Bamboccio-Schüler, in Callotscher Manier gemalt. Sie treten auf der Radierung noch mehr hervor. Auf dem Gemälde stört das Genremäßige und Anekdotische nicht so sehr das innere Leuchten des Gesamten.

Das Pendant zu diesem Bilde ist die »*Ansicht eines Hafens bei Sonnenaufgang*« (eine solche Zusammenstellung: eine Landschaft und eine Marine wurde häufig von Claude gefordert). Der Aufbau ist fast der gleiche wie

auf dem Campo vaccino=Bild, nur steht hier an Stelle des Triumphbogens eine große Fregatte, die an den Masten die französische Flagge zeigt. Sie wird ebenfalls von dem Bildrande überschnitten, so daß nur der vordere Teil zu sehen ist. Ihr korrespondiert schräg gestellt wie die Tempelsäulen des Forums ein schmaler, hoher, triumphbogenartiger Portikus mit Attika, die oben mit Gras bewachsen ist.[14] Noch weiter schräg in das Bild hineinge= baut eine Ansicht des Capitols mit dem zurückliegenden Senatorenpalast und dem seitlichen Konservatorenpalast. Die eine Seite (die damals noch nicht zugebaut war) bleibt offen zu einer halbrunden Brüstung nach dem mit Schiffen bedeckten Meer. Zwischen diesen Kulissen entwickelt sich wie beim Forum das Licht. Durch scharfe Strahlen wird die Vorderschicht, der Strand hervorgehoben. Er ist ein wenig zu reichlich mit Genrefiguren besetzt — schon das niederländische Kostüm mancher Figuren verrät auch hier die Hand Jan Miels.[15] Ein dunklerer Wasserstreifen folgt zwischen Schiff und Bogen. Dann erstrahlt silbernes Morgenlicht, gleitet an den Gebäudewänden dahin, glitzert auf dem Wasser und steigert sich zu vollster Pracht am Horizont.

Dies die beiden einzigen Bilder, die aus der römischen Frühzeit, Anfang der dreißiger Jahre, gesichert sind. Claude ist schon ein Dreißigjähriger, also ein immerhin reifer Künstler. Es ist die gleiche Erscheinung, wie bei Poussin, von dem wir auch kein sicheres Werk vor seinem drei= oder vierunddreißigsten Jahre kennen. Die erste Datierung eines Gemäldes ist 1639. Vorher liegt eine ziemlich ergiebige Radierperiode um 1636. Aber Claude muß auch Bilder in dieser Zeit gemalt haben, die genannten Freskogemälde werden ihn kaum bis über 1630 oder 31 beschäftigt haben. Er muß auch wegen dieser Bilder einen gewissen Ruf genossen haben, das bezeugt einmal der halboffizielle Béthune= Auftrag, dann aber auch eine Anekdote, die allerdings erst aus einem etwas späteren Berichte stammt. Sebastian Bourdon kam als ganz junger Mensch, nachdem er den Pinsel mit der Muskete und diese wieder mit dem Pinsel ver= tauscht hatte, 1634 nach Rom. Dort verdiente er seinen Lebensunterhalt —

durch Fälschungen: Nachahmungen herühmter Meister. Claude zeigte ihm eine große angefangene Landschaft, und Bourdon hatte nichts Eiligeres zu tun, als sie glatt zu imitieren und auszustellen. Claude geriet darüber in großen Zorn, dem aber der geschickte Bourdon, der schließlich Rom doch zwangsweise verlassen mußte, entwischte. Also gehörte Claude schon 1634 zu den Malern, die es sich lohnte nachzuahmen. Auch Sandrart, der ja schon 1635 Rom verläßt, berichtet, daß Claude allmählich »vermittels großer Arbeitsamkeit und continuirlicher Nachsetzung also hoch in der Natürlichkeit gestiegen / daß seine Landschaften von denen Liebhabern allenthalben gesucht / fleißig erkaufft / und an unterschiedliche Orte hin versandt / auch gleich wie sie anfänglich sehr schlecht und gering geachtet / also sind sie hernach wert und wohl für hundert / ja mehr Gold-Cronen verkauft worden / sodaß er derselben / unangesehen er stets fleißig gearbeitet / nicht genug machen können«. Er scheint anfangs nur in kleinem Format gearbeitet zu haben — auch die Béthune-Bilder sind ja relativ klein. Sandrart tauschte mit ihm Bilder aus, »seine kleineren gegen meine größeren Landschaften / unter anderen hat er mir überlassen eine Morgenstund / darinnen eigentlich zu erkennen / wie die Sonne etwas zwey Stund über dem Horizont auffsteigend die neblichte Luft vertreibet / und der Thau über dem Wasser schwebend / in der Wahrheit sich verwunderlich hinein verlieret / die Sonne spielet nach Proportion über die Gründe herein / daß ist fast wahrhaft dem Leben gleich / Graß / Gesträuß und Bäume beleuchtet / und alles in natürlichem Licht und Schatten samt der Reflexion perfect zeiget, also gleichsam die distanz eines jeden nach Proportion abzumessen / und correkt, wie in dem Leben selbst zu fördern ist / weßhalben auch nicht ohne Ursach Herr Adrian Pau zu Amsterdam bey meiner Abreiß mir fünfhundert Gulden für diese drey Spannen lange Landschaft bezahlet hat«. Also eine Landschaft, die schon alle Requisiten und vor allem die luminaristischen Bestrebungen Claudes aufweist: die Vegetation, die beleuchteten Bäume am südlichen Meergestade oder an einem seeartigen Fluß und die Morgensonne, wie sie die nebliche Atmosphäre durchdringt (wie auf einem Hafenbilde des Louvre »*Effet de soleil voilé par une brume*«).



LANDSCHAFT MIT DER PSYCHE. ROM, COLL. PALLAVICINI

In relativ frühe Zeit möchte ich ein Bild rechnen, das für den Kardinal Rospigliosi gefertigt ist, in dessen Palast auch Bril und Tassi arbeiteten (jetzt Coll. Pallavicini, Rom). Doch darf man es nicht als reine Naturstudie nehmen, denn wie die Zeichnung des Liber veritatis zeigt, ist das jetzt erhaltene Bild nur ein Bruchstück.[16] An den Wald schloß sich rechts noch ein weiter Ausblick an, so daß ein überlegt komponiertes und ausgewogenes Ganzes entsteht. Das Waldinnere hat noch gänzlich den Charakter von Claudes



AUS LIBER VERITATIS 15



wundervollen frühen Baum- und Laubstudien behalten. Auch hier zeigt die Beherrschung der Lichtbehandlung bis zu den kleinen Tempelchen des Hintergrundes und die besonders fein empfundene Art, wie die Flöte blasende arkadische Gestalt und die kleine Herde sich dem Ganzen einfügen, den schon reifen Künstler.[17)]

Claude war wohl in manchen der frühen Gemälde noch etwas befangen in der Tradition der unmittelbar vorangegangenen Meister: Bril, Tassi, auch Elsheimer. In den Béthune-Bildern des Louvre kommt er jedoch trotz des etwas Schematischen und noch Starren zu eigenem Stil, dem des Lichtes. Der Eindruck des Niederländischen, den diese Bilder auf manche Betrachter gemacht haben, ist zum großen Teil auf die Figuren zurückzuführen, die genremäßig und noch nicht mit dem Landschaftlichen verbunden sind. Wo er auch darin frei waltet, wie in den Radierungen von 1636, zumal in dem »*Bouvier*«, ist auch dieser Rest verschwunden.

Gegen Ende des Jahrzehnts wird Claude ein neuer offizieller Auftrag zuteil. Aber diesmal sind die Masten seiner Fregatte nicht mit französischen Wimpeln geschmückt. Von der höchsten Stelle seines römischen Adoptivvaterlandes bekommt er den Auftrag gleich für vier Gemälde. Kardinal Bentivoglio, der viel Beziehungen zu Frankreich unterhielt und dort päpstlicher Nuntius war, hatte ihn empfohlen und dem Papst einige Gemälde Claudes gezeigt, von denen der kunstliebende Barberini sehr begeistert war. Von den vier Bildern, die der Papst daraufhin bei Claude bestellte, ist das eine Paar in den Louvre gekommen — wiederum Landschaft und Marine. Im Besitz der Familie Barberini befindet sich davon noch eine »*Ansicht von Castel Gandolfo*«. Die dazu gehörige Marine ist verschollen. Die Louvre-Bilder sind größeren Formates[18)] — vermutlich waren sie vom Papst als Geschenk für den französischen König bestimmt. Claude wollte und sollte hier mehr aus sich heraus gehen. Das zeigt sich auch in der freieren Komposition. Freilich nicht so sehr bei dem »*Seehafen*«,[19)] der überdies durch Restauratíon recht verdorben



LÄNDLICHES FEST (1639). PARIS, LOUVRE

ist. Der Aufbau ist wesentlich der gleiche, die Figuren sind im Verhältnis kleiner, treten daher weniger hervor, sind aber auch noch sehr »bambocciohaft«, genremäßig behandelt (z. B. zwei sich Prügelnde ganz vorn). Das Licht strömt von der im Dunst schwimmenden Sonne durch eine enge Gasse bis zu den leichten lichtbetonten Wellen des Vordergrundes. Durch diese stärker zentrale Anlage wird das Auge zu festerem tektonischen Zusammenfassen und Empfinden des Lichtes als hauptkünstlerischen Elementes unmittelbar gezwungen. Das »*Ländliche Fest*« zeigt die Bildbühne durch eine Mittelbaumgruppe mit dünnen, teilweise schrägen und sich kreuzenden Stämmen in zwei ungleiche Teile aufgeteilt. Ähnlich liebt es auch Poussin auf seinen Kompositionen der dreißiger Jahre. Das vertikal Starre der Seitenkulissen wird dadurch gelockert und belebt. So entstehen dioramenartige Durchblicke auf



ANSICHT VON CASTEL GANDOLFO (1639). ROM, PAL. BARBERINI

die lichterfüllte Ferne. Eine große Römerbrücke trennt den Hauptteil ab, der schmälere Durchstich läßt den Blick auf hochgelegenes Dorf und Hügel frei. Die Figuren sind noch immer genremäßig, doch gut in die Landschaft hineingesetzt. Der Charakter ist der eines Singspieles. Vornehme kommen von der Jagd und nehmen an dem bäuerlichen Vergnügen teil. Einem improvisierten Tanz, einem »saltarello« des einen Paares schauen die anderen stehend und sitzend zu. Die Ähnlichkeit mit den Figuren der Béthune-Bilder ist groß, so daß wiederum auf die Mithilfe Jan Miels geschlossen werden darf.[20]

Die »*Ansicht von Castel Gandolfo*«[21], Rom, Pal. Barberini, ist in gewissem Sinne eine »Porträtbestellung« Papst Urban VIII. Denn sie zeigt — allerdings



KÜSTENLANDSCHAFT (1642). BERLIN, K.FR.MUSEUM

nur im Hintergrund — den für ihn von Maderna erbauten Sommerpalast über dem steilen Abhang des Albanersees. Also diesmal eine fast topographisch genaue Wiedergabe — freilich nicht in dem Sinn, daß auf Details Wert gelegt wäre. Hauptsache bleibt doch der sehr liebevoll behandelte Vordergrund mit dem Strauchwerk, den schönen Bäumen gegen die blaue Luft und den musizierenden Landleuten. Mit ihm schließt sich hellgelockert fast zu einem Kreise der Krater des Sees zusammen mit Schloß und Dorf und der ganz lichten atmosphärischen Weite.

Einer ähnlichen Teilung wie auf dem ländlichen Fest begegnet man auch auf der wenige Jahre später entstandenen »*Küstenlandschaft*«[22]) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Auch hier teilt die schöne weiche Baumgruppe mit gekreuzten Stämmen das Bild in zwei ungleiche Teile. Auch trifft man



EINSCHIFFUNG DER HEIL. URSULA (1646). LONDON, NAT. GALL.



den kahlen, diesmal lebendiger gedrehten Baumstamm mit weißem Zelt hart am Bildrand. Ihm entspricht die lichte Säulenhalle einer Tempelruine etwas weiter zurück an der anderen Seite. Das noch etwas Starre des Barberini=bildes ist gelockert, das Terrain des Vordergrundes durch die ansteigende Bogentreppe interessanter gemacht. Die Figurenzahl, die auf den früheren Bildern stören konnte, ist sehr herabgemindert. Sie ist wesentlich auf eine Gruppe beschränkt, die nun nicht mehr den niederländisch=derben Charakter trägt, sondern im Einklang mit der duftigen Stimmung sich anmutig, idyllisch=arkadisch gebärdet: ein Schäfer, der die Flöte bläst, und eine sitzende Schäferin. Figuren und Landschaft sind so im Einklang. Auch die Farben der Kleider, die bekannte Trias: Rot, Blau und (Gold=) Gelb sind gedämpft, stechen, wie fast immer bei Claude, nicht heraus. Durch den schmalen Durchblick sieht man auf Castell und Berg, der breite Ausblick geht über graugrüne Büsche hinweg auf das Meer und die sonnenbeglänzte Ferne.

* * *

In den dreißiger und vierziger Jahren waren Marinen immer mehr Claudes Spezialität geworden, für die er reichlich Bestellungen empfängt. Es sind, wie dies auch aus den Zeichnungen des Liber Veritatis hervorgeht, eigentlich nur Varianten derselben Motive: Schiffsvorderteile und Kirchenfassade mit vor=gebautem Portikus als Rückschiebkulissen, Riesenpalast weiter zurück und Hafeneinfahrt mit Leuchtturm, Volksmenge mehr oder minder genremäßig am Strande, Boote und einströmendes Licht. So in Florenz, so in London[23] (beide Bilder um 1644). — Unter diesen Marinen gibt es einige berühmte Pracht= und Hauptstücke, wie die »*Einschiffung der heiligen Ursula*«[24] von 1646. Es ist wiederum die übliche Komposition Claudes: die schmale Ein=fahrt auf der einen Seite von Prachtgebäuden (darunter ein Portikus im Halbrund an S. Pietro Montorio erinnernd) besetzt, auf der anderen von den Vorderteilen der Fregatten. Durch diese Gasse strömt über die hohen Masten



EINSCHIFFUNG DER KONIGIN VON SABA (1648). LONDON, NAT. GALL.

eines einfahrenden Schiffes hinweg das Licht aus dem verschleierten Himmel, spiegelt sich auf den kleinen Wellchen, beleuchtet die Boote und die paar Hafen= arbeiter am Ufer vorn. Die Hauptaktion ist ganz an die Seite gedrängt — auch diesmal nur in kleinen Staffagefigürchen. Aber es ist doch, zum ersten Male, eine große feierliche Handlung, zu der die Prachtentfaltung der Architektur paßt. Die Frauen, die die Heilige umgeben, kommen in langem Zuge aus dem Tempel die Stufen herunter zu den Booten, die sie fortführen sollen. Bei Poussin würde eine solche Szene stets im Vordergrund stehen, irgendwie dramatisch zugespitzt. Hier wirken die Figürchen nur als farbige Flecke, ordnen sich dem Gesamten — Architektur, Wasser, Licht — unter, geben nur noch den letzten Akzent der Feierlichkeit. Trotz dieses großen Charakters liegt doch über dem Ganzen soviel



HAFEN (1643). WINDSOR

Frische und Liebenswürdigkeit, daß auch das architektonisch Gebundene nicht mehr starr und steif erscheint, und die Zeremonie ein fast heiteres Begebnis wird. Die Figuren haben nicht mehr niederländischen Typus — nicht Jan Miel, sondern Filippo Lauri ist hier wohl helfend eingesprungen.

Diese zeremoniös=feierlichen Hafenbilder konnte Claude kaum oft genug wiederholen.[25] Auf den Inhalt kommt es durchaus nicht an, ohne Unterschrift wäre er oft schwer zu erraten. Es soll nur ein bedeutendes Ereignis vor sich gehen, das mit der großen architektonischen Linie und dem Strahlen des Lichtes zusammenklingt. Ein berühmtes Prachtstück ist das für den Herzog von Bouillon gefertigte: »*Die Einschiffung der Königin von Saba*«.[26] Eine feier= liche Geste ist durch die mächtig ragende korinthische Säulen= und Pilaster

ordnung geschaffen, die das Bild auf der einen Seite bis oben hin einrahmt. Das Starre daran wird durch den Bug und das schräge Takelwerk der Galeere dicht dahinter gemildert. Auf der anderen Seite entspricht dem Aufbau ein Palazzo mit vorkragendem Portikus und Freitreppe. Durch Mole und Turm-brücke wird der Hafen nach hinten zu fast gesperrt. Boote und Personen des Vordergrundes sind sparsam, aber kompositionell sehr überlegt verteilt. Sie lenken den Blick auf die Hauptaktion, die aber wiederum ganz unscheinbar seitlich vor sich geht: die Einschiffung der Königin, die mit ihren Frauen die Treppe hinabsteigt. Ein weicher schöner Baum ragt hinter dem Palazzo, nimmt den Vertikalen durch seine Rundung ihre Härte. Die Luft ist voll von Dunst und Morgenwolken. Das Meer schimmert bis zum scharf gezogenen Hori-zont, der in etwa zwei Fünftel der Bildhöhe gezogen ist, wie häufig bei Claude (schon Baldinucci hat dies bemerkt). Die Sonne steht schon ziemlich hoch über dem Horizont, und ihre Strahlen fallen den Dunst durchbrechend, aufleuchtend wie in einer Furche, auf die Wogenkämme. Alles ist bestimmt hingesetzt; das Wasser mit den hellen, ziemlich pastosen Lichtern ist frisch bewegt, ungemein malerisch bis in die Halbtöne hinein nüanciert. Der licht-durchdrungene Luftton lagert über allem.

Freier, weil ohne historisches oder zeremonielles Beiwerk, ist der *Hafen* von 1643 in Windsor.[27] Der Portikus des Béthune-Bildes hat sich gewisser-maßen verdoppelt, so daß zwei dieser schmalen und hohen Tore als Wächter schräg von der Seite her in das Bild hineinragen. Dafür ist die Gebäudeflucht, die sonst etwas monoton die ganze Seite bis tief in den Grund hinein aus-füllte, hier in zwei vom Wasser umspülte, ganz duftig gemalte Rundtürme aufgelöst. Zwischen ihnen ahnt man nur noch die Ferne mit Stadt und Berg. Dadurch ist viel mehr Spielraum für Luft und Licht gewonnen. Die Zahl der Vordergrundfiguren ist auf eine Hauptgruppe vermindert — ballentragende Männer. Auch das Wasser ist von überflüssigen Schiffen und Booten geräumt. Das Anekdotische fällt fort; die Seeluft kann frei über die gekräuselten und



HAFEN IM NEBEL (1646). PARIS, LOUVRE

von der untergehenden Sonne gefärbten Wellen streichen. – Noch mehr auf »Stimmung« gestellt ist der 1646 datierte, ganz erstaunliche »*Hafen im Dunst*« im Louvre.[28] Die Sonne steht hinter einer Dunstwand, durchleuchtet aber den feinen Nebel und durchdringt alles mit ihrem verschleierten Licht. Auch die Architekturen scheinen dadurch gelockerter, gelöster. Eine atmosphärische Studie fast im Geiste der Impressionisten – natürlich nicht so weitgehend wie etwa bei Monet und vor allem noch nicht in ihrer zerteilenden Farbtechnik. – Das Gleiche gilt auch von der wundervollen Petersburger »*Marine bei Sonnenaufgang*«. Das Thema ist auch hier dasselbe: wie die Sonne den Morgendunst durchbricht, sich im bewegten Meer spiegelt und wie alles dadurch aufgelöst, locker, flimmernd wird.[29]

* * *

Neben diesen Hafenbildern, deren Stil immer größer wird, und deren Tendenzen immer luminaristischer, gehen Landschaften einher. Sie sind freilich auch in Luft und Licht getaucht, locken aber nicht ganz so zu fast meteorologischen Beobachtungen, wie die Wasserfläche mit den ewig wechselnden Erscheinungen der Wellen, des darüberlagernden Dunstes, des weiten Himmels und der Luftspiegelungen. Dafür entwickelt sich der besondere Reiz idyllisch arkadischen Charakters, der südlichen Vegetation, des gegliederten bewegten »Erdlebens«, der Bäche und stillen Wasserflächen bis weit hinein in die blauen Fernen mit dem leuchtenden, so wundervoll durchsichtigen Himmel jener gesegneten Gegenden. Wie bei den Marinen wird jetzt auch die Staffage aus dem Genrehaften ins Märchenhaft-Mythologische gehoben. »*Cephalus und Prokris*«, »*Narciss und Echo*«[30] heißen jetzt die Titel der Landschaften um 1645. Die Vegetation erscheint in solchem Traumland üppiger zu sprießen, aus dichtem Buschwerk ruft die sehnsüchtige Nymphe, Narciß kniet am klaren Gewässer und bewundert sein schönes Antlitz. Oder in der Art der Schlummernden auf dem herrlichen Prado-Bacchanal Tizians (das Poussin so liebte) ruht eine nackte Schöne auf einem Grashügel, und über sonnenbeglänzte Büsche und Bäume hinweg geht der Blick in die lichtatmende Ferne.

Einen solchen Charakter trägt die besonders schöne »*Landschaft mit der Flucht nach Aegypten*« in Dresden.[31] Mit absichtlicher Vernachlässigung ist hier die biblische Szene, die ja an sich zur Idylle einladet, ganz in den seitlichen Hintergrund verwiesen, so daß die winzigen Figürchen nur als braune, rote, blaue Flecke aus dem Waldesschatten schimmern. Dafür ruht das Auge wohlig befriedigt auf dem Pastorale ganz vorn, das ebenso gut eine Mythologie darstellen könnte. Ein paar glatte falbe, weiß und braune, kurzhörnige Rinder, ein Hirt in rötlichem antiken Chiton, der zu einer in blauem Gewande dasitzenden Schäferin redet, und ein paar Schritte entfernt eine in schöner Pose knieende, wasserschöpfende Frau. Um diese in einem Oval zusammengefaßte



LANDSCHAFT MIT DER FLUCHT NACH AEGYPTEN (1647). DRESDEN



Idyllengruppe entwickelt sich im Einklang mit ihr, in breiten Wellen fließend, die Landschaft. Grüne und gelbe Gräser, Kräuter und Blumen sprießen am vorderen Rand weich und hell hingesetzt. Braune Schatten durchqueren sanft den grünen Rasen. Aus milden Übergängen heraus steigt seitlich, die ganze Höhe ausfüllend, eine ungeheure Waldarchitektur empor. Sie setzt sich zusammen aus dunklen Bäumen, deren Stämme und Äste sich überschneiden. Schatten spendend und kühlend öffnen sie sich unten zu einer Gasse, aus der die heilige Familie hervorleuchtet. Nach der offenen Luft hin lösen sich mehr und mehr die schweren Laubmassen. Helles Grün, breitgefiedert, schimmert gegen dunkleren Laubkomplex und zeichnet sich ab gegen den gelblichen Himmel. Nach unten zu runden sich Büsche, die Steile des Baumes mildernd; scharf, bestimmt, mit kleinen Menschen- und Tierfigürchen besetzt, zieht sich von da aus der steile und gewellte Flußrand nach der unteren Ecke des Gemäldes. Eine fast diagonale Teilung. Jenseits dieses Grenzraines öffnet sich der Blick in eine bewegte und das Auge sehnsüchtig dahinziehende Flußlandschaft mit blauem Wasser, weißen Stromschnellen, bläulichen Kaskaden und Böschungen, auf denen Büsche grünen. Magere Bäumchen, deren Gertenstämmchen sich verschränken, unterbrechen die weite Dehnung, ohne das Auge aufzuhalten. In parallelen Schichten geht es weit und weiter hinein in den lasierten Grund, wo sich ganz weit zurück eine Wunderstadt erhebt, und in zartem und doch stolzem Kontur ein wie ein Segel geblähter Berg. Überall erstrahlt warm der Himmel, dessen Gelb weiter oben in Blau übergeht und in dem weiße Wölkchen schwimmen. Die Verbindung bedeutender Formen, in sich beruhigt und zusammengefaßt, mit abgestufter, gelöster, sich verlierender Ferne, voll von Licht, gibt die Ruhe, die doch nicht frei ist von Sehnsucht, ein Glück, das in sich befriedigt, aber nie wunschlos ist.

Eine andere »*Ruhe auf der Flucht*« befindet sich in der Galleria Doria zu Rom. [32]) Die Legende ist hier viel mehr gegenständlich in den Mittelpunkt gerückt und zwar in einer sehr anmutigen Form. Ein Engel kniet vor der



RUHE AUF DER FLUCHT. ROM, PAL. DORIA

Madonna und reicht dem Kinde Blumen oder Früchte aus einem Korb. Joseph macht sich mit dem Esel zu tun. Vergleicht man das ungemein klare und heitere Bild mit dem Dresdener, so wird man finden, daß es noch nicht die Größe und den Reichtum dieses Gemäldes hat. Trotz des seitlichen Aus= blickes in feucht=dunstig erhellte Flußferne mit Brücke und Berg bleibt das Ganze doch noch ein wenig innenräumlich begrenzt und erinnert an das Pallavicini=Bild, noch mehr an seine Ergänzung (s. oben S. 42f.), so daß man versucht ist, das Bild relativ früh anzusetzen. Dagegen spricht die Meister= schaft in der Behandlung der Laubbäume und der Palmen. Dann aber auch die nicht unwahrscheinliche Behauptung des Katalogs der Galleria Doria,



MERKUR STIEHLT DIE RINDER DES ADMET (UM 1647). ROM, GALL. DORIA





LANDSCHAFT MIT FLUSS. LONDON, HERZOG V. WESTMINSTER

daß sämtliche Bestellungen des Fürsten Camillo Pamphilj an Claude zwischen 1646 und 1648 gefallen sind.

Dazu würde dann auch das reizende Bildchen bei Doria-Pamphilj gehören: »*Merkur stiehlt die Rinder des Admet*«. Auch dies hat noch etwas Begrenztes, ist obendrein durch Hochformat und durch seine Kleinheit (für diese Zeit) auffällig. Aber es ist wiederum ganz vortrefflich in der Komposition auch der Figuren (wohl von Lauri) in Verbindung mit den ganz locker gemalten Bäumen. Ebenso in den starken Lasuren, die jenseits des ruhig blauen Wassers die Ferne kennzeichnen und verschwimmen lassen, und auch in der klaren Luft, die von leicht Orange zu Blau (mit weißen Wolken) aufsteigt. So daß der Tradition hier noch mehr Glaube zu schenken ist. [33]

* * *



DIE MÜHLE (KURZ VOR 1648). ROM, GALL. DORIA

Das Jahr 1648 ist für die Geschichte der Landschaftsmalerei nicht un≈wichtig, denn von hier ab datieren die ersten reinen Landschaften von Nikolaus Poussin. Sein ernster, heroischer, tektonisch zusammengefaßter Landschaftsstil ist auf Claudes Arbeiten sicher nicht ohne Einfluß geblieben, die von nun an auch einen mehr ins Große aufgebauten Charakter bekommen. Claude malte damals für einen deutschen Fürsten [34] die schöne »*Abend≈landschaft*«, die sich jetzt bei dem Herzog von Westminster in London befindet. Das Pendant dazu für den gleichen Besteller ist 1648 datiert. So dürfte auch jenes Bild aus der gleichen Zeit sein, obgleich es nicht so frei und reich ist wie das Dresdener. Aber es eröffnet die Reihe jener großen



DIE MÜHLE (1648). LONDON, NAT. GALL.

Flußbilder, in denen man geradeaus über die weite Wasserfläche dahin bis zu dem — häufig mit einer Brücke abgeschlossenen — Grunde sieht. Dahin gehört auch das fast berühmteste Gemälde Claudes, »*Die Mühle*«.[35] Das Bild für den Fürsten Pamphilj gemalt, befindet sich noch heute im Besitz der Familie Doria=Pamphilj. Es erregte solchen Beifall, daß der Herzog von Bouillon sich eine Replik bestellte, die sich, 1648 datiert, in der National=Galerie zu London befindet. Der Unterschied zwischen beiden Bildern ist sachlich un= bedeutend (das Obergewand der Tänzerin ist in der Replik aus einem weißen in ein rotes verwandelt worden). Doch ist das Londoner Bild noch heller, festlich strahlender. Auch der Himmel ist klarer, die Bäume sind lockerer.

Das Original dürfte wohl kaum längere Zeit vor der Wiederholung entstanden sein. Auch gesellt sich der allgemeine Charakter durchaus zu der eben erwähnten Westminster-Landschaft und in manchem auch zu dem Dresdener Bild. Nur erweitert sich der Fluß hier zum breiten Strom, ja fast zum See. Er liegt zu Füßen in spiegelnder Fläche da. Seine Linien, regelmäßig und wenig unterbrochen, klar zusammengefaßt, vermitteln eine heiter festliche Stimmung. Dazu paßt auch das höhere Thema mit den hier wieder ziemlich zahlreichen Figuren. Auf das Londoner Bild hat Claude ausdrücklich geschrieben: »*Mariage d'Isac avec Rebeca*«. Dargestellt ist eine Hochzeitsgesellschaft, die sich im Kreis um ein Tarantella tanzendes Paar versammelt und ihm zusieht. Also eine ähnliche Szene wie auf dem »Dorffest« von 1639. Nur sind die Figuren hier reicher antikisch gekleidet und anmutiger (vermutlich wiederum von Lauri). Die Gesellschaft ist auf einem Plateau versammelt, lagert auf dem mattgrünen, von braunen Schattenstufen durchzogenen Rasen. Ihre roten und blauen Gewänder geben einen freudigen Akzent. Blumen und Blätter sind auch hier wieder stillebenartig ausgeführt. Dazu kommt noch ein Stilleben anderer Art: metallene Gefäße für die Speisenden auf den Rasen gestellt (natürlich nicht von der Hand Claudes ausgeführt). Seitlich ragt wieder die Riesenbaumkulisse mit ihren charakteristischen olivgrünen und rostbraunen Tönen, die sich am Rande saftgrün gegen die Luft absetzen. In einem einzigen Aufragen sich nach oben sanft neigend und verbreiternd, nimmt sie die ganze Höhe des Bildes ein. Ihr Schatten fällt über die gewellte Fläche des Bodens, von Sonnenstrahlen unterbrochen. Auch die Festgesellschaft taucht darin ein und füllt die ganze eine Hälfte der Bühne mit ihrem bunten und freudigen Leben. Jenseits eines tief eingerissenen, diagonal geführten Grabens, den Rinder beleben und eine Brücke überspannt, ziehen blinkende Gepanzerte die Straße entlang. Es sind ganz kleine Figürchen (wohl das Reisigengefolge Isaks), und sie tauchen ähnlich entfernt in den Schatten des Wäldchens ein, wie die heilige Familie in Dresden. Hier bleibt der Hintergrund relativ geschlossen, doch leuchtet

zwischen den Bäumen ferner, heller Fels durch. Am Rande des Gebüsches, neben einem Rundtempelchen und einem Sarazenenturm liegt das kleine Gebäude, das dem Bilde den Namen gegeben: die Mühle mit dem Rad, scharf durch Beleuchtung hervorgehoben, hart am Wasser der buschbewachsenen Bucht. Hier beginnt nun die durchsichtige Helle und Freudigkeit der Luft und des Wassers, die das heitere Leben auf der Uferhöhe begleitet. Der breite, sanftblaue Wasserspiegel wird, in der Sonne glänzend, von lang sich hinziehender, weißer Kaskade unterbrochen, um sich in einer neuen noch duftigeren Fläche in weitem Bogen nach der Ferne zu verlieren. In ihrem Dämmer taucht eine Brücke auf und an den schimmernden Ufern eine Stadt. Flach gelagerte Berge bilden den Abschluß. Das Blau des Himmels gewinnt, nach oben hin sich intensiver färbend, immer mehr Kraft. Das Dresdener Bild ist in seinen mannigfachen Abstufungen künstlerisch vielleicht noch höher einzuschätzen. Die große reine Linie, der ganz klare Aufbau und die von dem Frohsinn des Lichtes durchströmte Atmosphäre haben dem Doria-Bilde die Herzen der Menschen gewonnen.

Die Galleria Doria, die an Landschaften Claudes (und auch Dughets) so reich ist, besitzt ein anderes Gemälde, das an Schönheit und Klarheit des Ausdrucks mit der »Mühle« wetteifern kann. Es ist ebenfalls für den »principe Pamfile« bestimmt gewesen und zeigt die gleichen Maße. Möglich, daß es ein Pendant zur »Mühle« bildete – es brauchte ja nicht unbedingt eine Marine zu sein, die von jetzt ab überhaupt nicht mehr so häufig auftritt. Es ist die »*Landschaft mit dem Apollotempel zu Delos*«.[36] Mächtiger als je steigt hier die aus weichen Büschen sich jäh erhebende Baumgruppe mit wohlig breit gedehnter Krone auf in vielgestaltiger Silhouette, durchbrochen von den warmen gelben Tönen des durchschimmernden Himmels. Sie beherrscht zentral gestellt den Mittelgrund, dadurch das ganze Gemälde und teilt es in zwei Durchblickshälften. Von der seitlichen Baumkulisse der »Mühle« ist nur noch ein schmaler Streifen geblieben, der sich interessant zackig am Bildrand hinschiebt. Im



APOLLOTEMPEL. ROM, GALL. DORIA

Schatten dieser knorrigen Bäume lagert, farbig betont, wiederum die Gesellschaft. Nur trägt sie diesmal zu ernsterem Zweck Opfergefäße bei sich. Der Blick folgt ihren Gesten schräg hinan, die breite Straße und Brücke entlang, auf der Opferzüge zu dem Prachtbau, dem Tempel Apollos, wallen. Er erscheint im Durchblick zwischen Mittelbaumgruppe und einer Palastecke: ein phan= tastischer Zentralbau mit hohem Tambour, flacher Kuppel und vorgelegtem Portikus. Wie etwas Unwirkliches, Zauberisches steht er gegen den wolkigen Himmel. Wieder öffnet sich auf der anderen Seite über Büsche, Bäume, Gebäude hinweg der Ausblick auf die von der Sonne verklärte Landschaft. Überall breitet sich silbern und fein das Licht, überall leuchtet es: auf den



DAVID UND SAMUEL (1647). PARIS, LOUVRE

Bergen, dem blinkenden Wasser des Flusses, in dem blauen Himmel, aber es durchdringt auch die Schatten, die kunstreich abgewogen gegen die Licht=ströme stehen und mit ihnen in einer glücklichen Harmonie wechseln. — Nicht unverwandt damit, aber nicht auf der gleichen künstlerischen Höhe steht das Louvre=Gemälde »*David und Samuel*«,[37] das ein Jahr früher, 1647, ent=standen ist. Die Gruppe der Frauen unter dem Baum erinnert an das Delos=Bild. Es ist eines der Zeremonienbilder, die Claude um diese Zeit liebt oder die von ihm verlangt werden. Die Architektur spielt hier eine fast größere Rolle als die Landschaft: die schöne offene Halle, in der die Krönung Davids vor sich geht.



DIE FURT. PARIS, LOUVRE

Ebenfalls mit der Jahreszahl 1648 bezeichnet ist das schöne (leider etwas verdorbene) Bild des Louvre »*Die Furt*«.[38] Wieder sieht man in gerader Richtung in das Gewässer eines breiten Flußes und über weites Land hinweg in das aufleuchtende Meer, da wo an der Flußmündung der Turm des kleinen Hafens Marinella sich erhebt. Das Ufer des Vordergrundes säumt die bekannte prächtige Baumgruppe, unter der hier zwei junge Frauen mit einem Jüngling plaudern. Von den Hirten angetrieben zieht zu dem anderen, mit Gebüsch, dünnen Bäumen, Tempelruinen besetzten Ufer eine Rinderherde, die vorsichtig ihren Weg durch das seichte Wasser sucht. Abendbeleuchtung hüllt das Ganze in den warmen Ton der Dämmerung. (Dies bukolische Thema der



DIE FURT BEI ABENDSTIMMUNG. MADRID, PRADO

»Furt« hat Claude oft beschäftigt bis in seine späte Zeit hinein. Relativ früh dürfte die Landschaft mit den vier das Wasser durchwatenden Kühen, den kauernden Hirten und den Tempelruinen im Prado sein.[39] Erst danach ist dann die nur in der Gesamtanlage aber nicht in den Details verwandte Radierung »Le bouvier« von 1636 gemacht.)

Claudes Ruhm steigt immer höher. Nicht nur römische Prälaten, französische hochgestellte Amateure, deutsche Prinzen bewerben sich um seine Gunst. Auch der König von Spanien bestellt — vielleicht durch Vermittlung von Velasquez, der Ende der vierziger Jahre in Rom eintraf, um Kunstwerke für Philipp IV. zu erwerben — eine ganze Serie von Gemälden bei Claude.[40] Die Sujets be- handeln zwei Heiligengeschichten: die »*Einschiffung der heil. Paula in Ostia*«, »*Beerdigung der heil. Sabina in den Trümmern Roms*«, sowie zwei alttestamen- tarische: »*Auffindung Mosis*« und »*Tobias mit dem Engel*«. Die Vorgänge

spielen hier wiederum keine große Rolle, wenn sie auch bei einem so offiziellen Auftrag nicht so ganz zurückgedrängt werden konnten. Die Hauptsache bleibt das Landschaftliche oder Architektonische gesehen durch das Atmosphärische: die schmale, lichtdurchströmte Wassergasse von Prachtgebäuden gerahmt, die römischen Ruinen mit dem Colosseum, hinter denen der Dunst lagert, die Baumgruppe und der sich windende Fluß mit dem Durchblick auf weite, lasierte Ferne. Berge und Horizont sind im Licht aufgelöst, darüber die aufsteigende Bläue des Himmels. Die Figuren (z. B. der Engel auf dem Tobias-Bild) tragen den Charakter derer auf der »Mühle«, können also auch von Lauri sein.[41)]

Aus dem Rahmen seiner sonstigen Gemälde fallen zwei Bildchen inhaltlich und formal heraus, die für den jungen Henri Louis de Lomenie, Herzog von Brienne, gemacht sind. Er ist unter den Amateuren besonders bemerkenswert, weil er zuerst einen Katalog seiner Sammlung »de pinacotheca sua« 1662 herausgab, worin auch die beiden Bilder erwähnt werden. Sie sind »Claude in Roma 1651« gezeichnet, sonst würden sie wohl noch stärker bezweifelt worden sein, zumal sie im Liber Veritatis nicht erwähnt und, was ungewöhnlich, auf Kupfer gemalt sind. Die Bildchen sind überdies noch von einer fast miniaturhaften Ausführung; auch das ist für die Epoche etwas Herausfallendes. Aber es ist eine so starke luminaristische Tendenz in der Luft und den leuchtenden sich in den Himmel lösenden Fernen, sowie eine solche Architektur in der Gliederung, daß Landschaft und Komposition sicher Claude zuzusprechen sind. Die Figuren sind (ein wenig in Callots Manier) vermutlich von Jacques Courtois gemalt. Seltsam für Claude ist freilich die Stoffart: es sind historische Szenen, Ruhmestaten des Königs Ludwig XIII., die »*Belagerung von Rochelle*« und die »*Forcierung des Pas de Suez*«. Der Vater des jungen Herzogs von Lomenie war an beiden Aktionen beteiligt. So geht die Stoffwahl, wie auch sonst alles Abweichende von Claudes üblicher Art wohl auf Wunsch und Bestellung des Sohnes zurück.



FLUSSLANDSCHAFT MIT TOBIAS. MADRID, PRADO





BELAGERUNG VON LA ROCHELLE (1651). PARIS, LOUVRE

Diese mühsame Kleinarbeit ist aber nur eine Ausnahme. Das Wesentliche dieser Zeit sind die großen Prachtlandschaften, von denen eine ganze Reihe im Grosvenor-House zu London im Besitz des Herzogs von Westminster ist. Die Stimmungslandschaft, durch den Dunst der Dämmerung begünstigt, vermischt sich mit dem ein wenig sentimentalen Gefühl, das die Pracht der römischen Ruinen in ihrem Verfall erzeugt. So entsteht eine ganz charakteristische, etwas melancholische Stimmung, die von den heiteren Bildern, wie der »Mühle«, wesentlich absticht. Dahin gehört auch die »*Morgenlandschaft mit dem Constantinsbogen*« vom Jahre 1651. Wieder eine Flußlandschaft mit Rinderherden, die durch die Furt waten; eine große weich gemalte Baumkulisse und zartere Gebüsche und Bäumchen rahmen das Wasser von beiden Seiten. Dahinter tauchen der Triumphbogen und das Colosseum auf



FLUSSLANDSCHAFT MIT DEM KONSTANTINSBOGEN (1651).
LONDON, HERZOG V. WESTMINSTER

— wie Zeugen der Vergänglichkeit. Die ganz vorn sitzenden, empfindsamen Beschauer scheinen das nachzufühlen. Es ist die Poussinsche Stimmung: »et in Arcadia ego«.[42] Eine Vorstufe für Bilder, wie den »Verfall des römischen Reiches« ein Jahrzehnt später.

Wiederum »großes Theater« — wenigstens thematisch — ist die »*Anbetung des goldenen Kalbes*« von 1653 bei Westminster.[43] Die Größe des Bildes mit dem ungewöhnlichen Langformat entspricht der für Claude sich auffallend vordrängenden Aktion. Freilich ist auch hier nichts von irgend= welchem dramatischen Effekt zu spüren — es bleibt beim ländlich festlichen Idyll: Tanzende in anmutigem Reigen um eine Säule mit dem Idol in herr= lichster Gegend. Die Szene spielt auf einem Plateau, von dem aus man zwischen den begrenzenden Baumgruppen in das weite Flußtal schaut, ähnlich wie bei



ANBETUNG DES GOLDENEN KALBES (1653). LONDON, HERZOG V. WESTMINSTER





BERGPREDIGT (1556). LONDON, HERZOG VON WESTMINSTER

der »Mühle«. Auch das Amphoren=Stilleben in der Ecke erinnert an dieses Bild. Moses mit den Gesetzestafeln, der eigentliche dramatische Träger der Handlung, ist wieder in unscheinbarem Figürchen ganz an die Seite in den Schatten des großen Busches verbannt. Trotzdem ist es nicht unmöglich, daß Poussin bei dem Gemälde irgendwie Pate gestanden hat. Nur ist seine monumentale Dramatik von Claude ins Sanfte, Heitere, Festliche umgebogen. Aber die scharf und unruhig, »zornig« beleuchteten Felsen des seitlichen Hinter=grundes erinnern an ähnlich verteiltes Licht bei Felsbildungen auf Poussins Landschaften, etwa dem Polyphem. — Ähnliche Dimensionen hat eine andere, noch originellere Komposition in derselben Sammlung, »*Die Bergpredigt*«.[44]) Es ist eines der wenigen Bilder, in denen Claude von seiner Gewohnheit, Seitenkulissen und einen oder zwei Durchblicke zu geben, abgeht. Hier ragt in der Mitte des Bildes ein ungefüger Monolith empor, durch Mauerwerk



RAUB DER EUROPA (1655, REPLIK 1667). LONDON, BUCKINGHAM-PALAST

gestützt, mit Büschen und Bäumen, die hoch in die Luft ragen, bewachsen. Eine gewundene Treppe führt zu dem Plateau. Dort hoch oben scharen sich die Jünger um den predigenden Heiland. Am Fuß des Berges, durch schmale Einsenkungen getrennt, ist die andächtige Menge versammelt: Hirten mit ihren Herden. Sie schauen andächtig empor. Zu beiden Seiten des Felsturms geht der Blick ungehemmt in das duftige Tal mit weiten Seen, Bergen und darüber klarem Himmel. Auch hier ist die steile Felsbildung Poussins vielleicht nicht ohne Einfluß gewesen.

* * *

Aber solche Großaktions-Bilder geben doch nicht den wahren, heidnisch-naturanbetenden und mit der Natur verschwisterten Claude. Ganz frei fühlt

er sich erst bei phantastisch-märchenhaften Szenen, und hier erst entfaltet sich die Klarheit und Reinheit seines naiv-hellenischen Gefühls zu höchster Schönheit. Die »*Entführung Europas*«[45] ist ein ihm ganz verwandter Vorwurf. Da galt es Meer und Landschaft eine Schönheit zu verleihen, die ins Heroische, Antik-Göttliche reicht, würdig des erotischen, idyllischen und doch darüber hinausgehobenen Motivs. Frei, wundervoll musikalisch fließt die Komposition. Von der Seitenkulisse ist nur noch ein Rudiment, ein knorriger, schräger Stamm einer Steineiche mit eigenwillig gezackter Laubkrone geblieben. Sanft gezeichnet zieht sich von da aus im Bogen die Strandlinie, eine Bucht bildend — von den Wellen des blauen Meeres umspült. Eine edle, ganz locker gemalte Baumgruppe, langsam aus niedrigem Gebüsch erwachsend, beherrscht den Mittelgrund. Sie steht auf einer Landzunge, die sich durch Schiffe und Turm noch weiter in die immer heller und durchsichtiger werdende Unendlichkeit des Wassers und des Lichtes verlängt. Auf dem schmalen durch Baumschatten und Licht gegliederten Strandstreifen sitzen, vollkommen in die Landschaft hineingewachsen, die Gespielinnen der Prinzessin unter dem Baum. Glatte Kühe schnobern umher. Auf dem weißen Stier sitzt zierlich und ängstlich zugleich Europa. Licht, Luft, Strömung des Wassers und Ziehen der Wolken, Büsche und Bäume und die feinen Berge verbinden sich mit dem Figuralen zu einem Landschaftsgedicht vollkommen in Strophenbau und Rhythmus.

Sehr verwandt mit dieser reinen Schöpfung ist das zweite Gemälde, dessen sich die Dresdener Galerie rühmen darf, die »*Küstenlandschaft mit Akis und Galathea*«,[46] das 1657 datiert ist. Es ist wiederum ein mythologisches Thema aus den Ovidischen Metamorphosen, das Märchen von dem Schäfer Akis, seiner Geliebten Galathea und dem einäugigen Polyphem. Noch herrscht tiefster Frieden; noch schmettert der eifersüchtige Kyklop nicht den Felsen auf Akis, den Galathea in ihren Armen hält. Er liegt noch im Schatten auf dem Felsenabhang — seine Herde um ihn — und bläst zärtlich die Flöte.



AKIS UND GALATHEA (1657). DRESDEN

Ein großes Segel zeltartig über ein paar dürre Stämme gebreitet deckt die Liebenden vor seinem Blick. Wie auf der »Entführung« bildet das kosende Paar den optischen Mittelpunkt: in weißem leichten Gewande kniet das blonde Mädchen auf seinem Tuch, und der Schäfer, Blumen im Haar, neigt sich zärtlich zu ihm. Ein Blau, ein Rot, ein Gelb — die beliebte Trias — springt stark hervor; rötlich schimmert das hegende Zelt hinter dem anmutigen Paar. Zu ihren Füßen spielt ein Amor mit zwei Tauben — ein Rokoko-Motiv.[47] Vom lauen Wasser leicht umspült grünt und sprießt auf diesem einsamen Küsten-vorsprung reiche Vegetation: Kräuter und Blumen. Bäume ragen an der Seite auf und stehen mit ihren gekreuzten Stämmen, dem breitgefiederten, dunkel-

und hellgrünen Laub scharf gegen das helle Blau des Meeres und der noch helleren Luft. Zwischen den Stämmen tauchen, anmutig gelagert, die Nereiden auf, und es blinkt der goldene Muschelwagen Galatheas. Fjordähnlich biegt sich die Bucht, schräg in die Mitte des Bildes hineinführend. Ihr entsteigt steil und doch lieblich Felsgestein, von Luft und olivgrünem Busch und Baum weich gelockert: das Vorgebirge mit krönendem gelbgehellten Mauerwerk und Turm. Vielgestaltig steht es da mit seinen rotbraunen Laubkomplexen und bläulichen Wasserfällen, mit abstürzendem Felsenhang, über den grün und gelb die Bäumchen blicken, mit dem rasenbestandenen Plateau, auf dem Polyphem und seine Herde lagert: verlockend-phantastisch und doch reiner Form voll in vollkommener Abstufung gegen die Ferne — sie aufsaugend und sich in sie lösend. Alles aber beherrscht das Meer, noch weich und sanft und durchsichtig mit dem grünblauen Wasser, auf dem überall die weißen Lichter der leichten Wellenkämme spielen. Weich ist der Horizont gezogen, an dem ferne Stadt, Kastell und Berge mit einem winzigen weißen Segel davor auftauchen. Dann beginnt die unzertrennliche Genossin des Meeres, die Luft, von Claude so unnachahmlich beherrscht, von hellem lichten Ocker bis zu dem anmutigen Blau des Zeniths nüanciert. Sich immer mehr verdichtende, geballt braunrote Wolken stehen weißumrändert darin. Aber das Himmelsblau dominiert doch und dann das Gelb, da wo die Sonne über dem Horizont durchbricht, alles warm überstrahlend und belebend. Nichts bleibt einzeln, alles vereinigt sich zu einer Schöpfung, die über das Anmutige der Form und dem Erquickenden der Töne hinaus zu einer reinen idealen Schönheit führt.

Nur in Italien konnte Claude zu solcher Größe und Reinheit der Anschauung kommen. Nicht durch seine Lehrer, nicht durch die Carraccis, sondern durch die Natur selbst. Waren doch in seiner Nähe Stellen von gleicher Einfachheit der Linie und Phantastik der Stimmung und ebenso umweht von dem Duft heidnisch-legendarischer Erinnerung. Am Rande der pontinischen Sümpfe erhebt sich über dem Meer steil ansteigend busch- und blumenbesetzt bis zur

Höhe das Kap der Kirke, dieses menschenentlegene, mythenhafte Vorgebirge. Jedem Wanderer, der die Terracina-Straße nach Neapel zog, war der Berg in seiner Linie bekannt. Aber erst Claude verstand, diesen Zauber künstlerisch zu entdecken und gestaltend festzuhalten.

* * *

In diesen Jahren um 1660 ist Claude anscheinend besonders an der Arbeit. Es entstehen eine Menge Landschaftsbilder, die zum großen Teil aber nur noch aus den Zeichnungen des Liber Veritatis bekannt sind. Für den Prinzen Chigi schuf damals Claude ein schönes Bild »*Sinon vor Priamus*«.[48] Noch bekannter ist der »*Verfall des römischen Reiches*« bei Westminster,[49] 1661 für Lebrun gefertigt. Es ist die Variante eines früheren Gemäldes, das sich jetzt in Longford Castle befindet. Doch sind die Unterschiede besonders in der Figurenverteilung ziemlich bedeutend. Das Westminsterbild ist jedenfalls schon sehr meisterlich, Altersstufe, vor allem in der freien Komposition. Der schmale Uferstreifen ist nur sparsam besetzt: Schafe und ein paar weidende Rinder, die sich wundervoll gegen den Wasserspiegel abheben, und ganz an der Seite, auf einem Baumstamm sitzend, zwei Hirtenmädchen — alles in leisem Schleier, wie verträumt. Die große Baumkomposition zur Seite ist aufgelockert, und der Triumphbogen mit den zarten Bäumchen davor ist so duftig und zart behandelt, daß alles Schematische der Versatzstücke, alles Absichtliche verschwindet (was nicht stets bei Claude der Fall ist). So wirkt auch jenseits des hellschimmernden Wassers die Ruinenstadt nicht mehr als Vedute, denn sie ist nur noch Ahnung, Dämmer, im Licht zerfließende Vision. Der elegische Ton, der über dem Ganzen schwebt, mag die Benennung veranlaßt haben. Vielleicht ist sie erst in späteren Zeiten hinzugefügt, aber dieser leise traurige Hauch entspricht der lyrischen Stimmung des späten Claudes und auch der Zeit. Bei Poussin drückt sich diese Stimmung (wie bei der Landschaft mit dem Constantins-Bogen erwähnt) schärfer, epigrammatischer aus.



VERFALL DES RÖMISCHEN REICHES (1661). LONDON, HERZOG VON WESTMINSTER





LÄNDLICHER TANZ. LONDON, HERZOG VON WESTMINSTER



In der Sammlung von Longford Castle ist ein Pendant zu dem »*Verfall*« vorhanden, eine Marine mit Aeneas, die »*Geburt des römischen Reiches*« genannt wird. [50] So hat man in der Sammlung des Herzogs von Westminster ein Bild »*Blüte des römischen Reiches*« genannt, obgleich es formal weder ein Pendant zu der Replik des »Verfalls« ist, noch überhaupt etwas mit dem römischen Reich zu tun hat. Das ziemlich kleine Bild stellt einen ländlichen Tanz dar und ist von Claude auch gestochen worden. Es ist eine ähnliche Szene wie auf dem »Dorffest« des Louvre, nur sehr viel einfacher gehalten. Die Figuren, die Zuschauer mit dem Dudelsackpfeifer, an der Seite im Schatten des Baumes sitzend und stehend, wie das tanzende Paar mit der ruhigen Be⸗gleiterin, stimmen mit denen des Dorffestes sehr überein, stehen aber vielleicht etwas besser in der Landschaft, sind auch im Verhältnis zu ihr größer. Auch die Landschaft selbst ist ins Weitere, Größere gewachsen. Nichts ist mehr einzeln, alles strömt zusammen; vom weichen Laub des großen Baumes senkt sich der Hügel in sanfter Kurve nach unten. Da erst öffnet sich der Blick in die dämmernde Weite. Der Charakter des Bildes ist freilich nicht so feierlich, groß und breit angelegt, wie der anderen Bilder der Spätzeit. [51]

Den typischen Zug der Altersbilder, jener melancholisch⸗elegischen »senti⸗ments«, zeigt dagegen ein ungewöhnlich schönes Bild im Kölner Museum: »*Amor rettet Psyche*«. [52] Charakteristisch für die Spätzeit ist auch — bei großgesehenem Aufbau des Organismus — das Auflockern des Pinselstrichs, das Erweichen der Einzelform. Die Anlage ist ähnlich wie auf dem »Verfall des römischen Reiches«. Nur ragt hier noch eine zarte Baumgruppe in der Mitte gegen den lichten Himmel und läßt die phantastische Ruinenstadt schimmernd zwischen Büschen und Bäumen im Durchblick auftauchen, während durch breitere Öffnung hindurch die fernen Wasser weithin glänzen. Ein klarer Fluß fließt hinter gras⸗ und blumenbewachsenen Uferstreifen und windet sich, von dichtem hohen Wald seitlich beschattet, um eine Böschung, auf der unter ragendem Fels auf grüner Matte Waldgötter ihre Schafe weiden. Inmitten



DER MITTAG MIT RUHE AUF DER FLUCHT (1661). PETERSBURG, EREMITAGE

des Wassers in blauem Gewande sieht man die liebeskranke Psyche, die in den Wassern vor ihren Qualen eine letzte Zuflucht gesucht hat, die Arme erhoben, von dem kleinen Amor geführt und errettet. So wird auch hier die Landschaft mythologisiert, bekommt einen Sinn; das feine zarte Pathos der Handlung gibt den groß zusammengefaßten Formen der Natur erst das innere Leben und erzeugt jene ganz besonders innige und dabei doch bedeutende Stimmung, die unnachahmlich gerade die späten Schöpfungen Claudes durchzieht.

Von besonderer Berühmtheit und durch relativ moderne Stiche in Deutschland so verbreitet, daß sie fast Hausgut jeder besseren Familie im vorigen Jahrhundert wurden, sind die »*Vier Tageszeiten*«. Sie bildeten einen Schatz der Kasseler Galerie, kamen dann durch Napoleon I. nach Malmaison und



AMOR RETTET PSYCHE (1666). CÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM





DER ABEND MIT TOBIAS (1663). PETERSBURG, EREMITAGE

von da durch Alexander I. nach Petersburg, wo sie sich noch heute in der Eremitage befinden.[53] Ihre Entstehung erstreckt sich über eine lange Reihe von Jahren: von 1661 (»*Mittag*«) über 1663 (»*Abend*«) und 1667 (»*Morgen*«) bis 1672 (»*Nacht*«). Auch hier ist eine Parallele mit Nikolaus Poussin an= zumerken, der in der gleichen Periode die wundervollen vier Jahreszeiten des Louvre (vollendet 1664) malte. Hier wie da ist dem Zeitgeschmack folgend eine biblische Staffage gewählt, die bei Poussin stets eine bestimmte, drama= tische Note erhält — so ist als Sinnbild des »*Winters*« die Sintflut gewählt. Bei Claude bleibt die Staffage auch hier nur Stimmungsbeigabe. Jakob und Rahel auf dem »*Morgen*« können auch beliebige Hirten mit ihrer Herde sein. Die Gruppe der Ruhe auf der Flucht auf dem »*Mittag*« ist wieder ganz



DER MORGEN MIT JACOB UND RAHEL (1667). PETERSBURG, EREMITAGE

unscheinbar in einer Ecke zusammengekauert. Auf dem »*Abend*« ist Tobias mit dem Engel durch schärfere Beleuchtung etwas mehr hervorgehoben. Die »*Nacht*« gibt eine lebhaftere Szene: Jakob ringt mit dem Engel. »Ich lasse nicht, du segnetest mich denn.« Wesentlich sind es atmosphärische Stimmungen, aber auch hier nicht im impressionistischen Sinne, daß etwa ein Licht= oder Luftmoment herausgegriffen, studiert und in seine Bestandteile zerlegt würde. Das architektonische Gerüst bleibt immer, wenn auch ver= schieden gestaltet. Es wechselt nur die Beleuchtung. Höchstens bei der »*Nacht*« könnte man von einem etwas weitergehenden Versuch sprechen. Hier geht die Dämmerung so weit in den Vordergrund, daß Sträucher und Bäume in ein geheimnisvolles Fluktuieren geraten. Das Mondlicht erhellt



DIE NACHT MIT JACOB UND DEM ENGEL (1672). PETERSBURG, EREMITAGE

den wolkigen Himmel, gegen den Stämme und Kronen und der Ruinenberg schattenhaft sich absetzen, Der »*Morgen*« zeigt jene unvergleichliche silberne Klarheit, die Claude wie kein anderer hervorbringen konnte. Das Auge wird immer stärker in die lichten Tiefen des Grundes mit Land, Wasser und Wolken gelockt. Es ist wohl die schönste Komposition dieser Serie, reicher an Vegetation, als sonst, mit einer bedeutenden Mittelgruppe edelgeformter Bäume. Keine oder fast keine Seitenkulissen sind mehr nötig, so abgewogen und beruhigt ist der Mittelgrund. Der »*Mittag*« ist eine schöne Flußlandschaft, im Aufbau an die Berliner Landschaft erinnernd, aber einfacher und größer in Linien und Weite. Der »*Abend*« gibt endlich träumerisches Dämmern, das Tobias-Märchen am stillen Fluß und ein reiches Auf und Ab des bewachsenen

Terrains bis zum Meer und Horizont. Die ganzen Bilder durchzieht wiederum dasselbe elegische Gefühl wie auf dem »Verfall des Römerreiches« und den ähnlichen Gemälden. So fehlen auch nirgends die Tempelruinen mit ihren Säulen und ihrem zerstörten und bewachsenen Gebälk. Sie stehen als Zeugen einer geschwundenen Zeit da und breiten den Schleier der Vergänglichkeit über die stille Schönheit der Gefilde.

Von der schweren Krankheit Anfang 1663, damals, als Claude sein Testament machte, hat er sich anscheinend schnell wieder erholt. Denn seine Arbeitskraft ist noch immer sehr groß, wenn auch vielfach alte Motive wieder hervorgeholt werden.[54)] 1664 entsteht eins seiner schönsten Bilder, es ist die Landschaft mit der Psyche, bekannt unter dem Namen »*Das verzauberte Schloß*«.[55)] Wiederum eines jener ungewöhnlich breiten Formate, wie sie Claude bei besonderer Gelegenheit hier und da anwandte. Die Kulissen-Komposition tritt etwas stärker hervor, wenn auch auf der einen Seite ganz aufgelockert. Vor den weichen Büschen sitzt als einzige Figur verlassen Psyche. Sonst ist alles einsam — nur ein paar Ziegen weiden und ein Hirsch kommt langsam heran. Mitten aus dem bewegten Meer mit dem hellen Streifen am Horizont steigt steil, fast nordisch die Burg des Eros empor, gegen das helle Licht sich abhebend. Ein Märchenbild wie das der »Entführung Europas«, nur wie die meisten Gemälde des alten Meisters ernster, melancholisch-stimmungshafter.

Aus dieser späten Zeit sind auch die beiden Bilder mit der »*Geschichte der Hagar*«, die die Münchener Pinakothek ihr eigen nennt.[56)] Es sind große bedeutende Bilder in Claudes ausgesprochenem Spätstil. Sie sind architektonisch geschlossen, aber ebenfalls nicht mehr gleichmäßig kulissenartig erstarrt, sondern natürlich bewegt. Das antik-tempelartige Haus auf »*Hagars Vertreibung*« mit dem hohen Säulenportikus daneben könnte auch früher begegnen. Ebenso die Art, wie es ein wenig schräg in das Bild führt und wie die Starre der Säulen durch den lockeren vorragenden Baum gebrochen wird.



DAS VERZAUBERTE SCHLOSS (LANDSCHAFT MIT DER PSYCHE) (1664)
NACH DER ZEICHNUNG DES LIBER VERITATIS 162





HAGARS VERSTOSSUNG (1668). MÜNCHEN. PINAKOTHEK



Nur wird das Gebäude hier durch die Handlung motiviert: durch die Gruppe der Hagar mit dem kleinen Ismael und dem Patriarchen, der sie mit bezeichnender Geste in die Verbannung schickt. Es ist ein wild zerrissenes Land, in das er die Unglückliche stößt. Claude konnte seiner ganzen Liebe für Erhöhungen, Senkungen, Überschneidungen, für das, was eine Erdoberfläche durch die verschiedenartige Brechung des Lichtes interessant macht, nachgehen. Vorn die kahle unfreundliche Plattform vor dem Haus mit jener trocknen, rissigen Erde, wie sie die Sommerhitze besonders in der nördlichen Campagna entstehen läßt. Da begegnen auch diese unvermutet einschneidenden, unregelmäßigen, tiefen Gräben, die sich zur Regenzeit mit flutendem Wasser füllen. Hier ist diese »fossa« mit Büschen gefüllt, die sich weiterhin zu größerer Höhe erheben, zu Bäumen, zu einem Wäldchen, das schon ganz duftig entfernt erscheint, aber doch nicht so, wie der lasierte Berg, der in der steilen, edlen Form, wie sie Poussin und Claude liebten, die Seite abschließt. Durch diese Erhöhung ist ein Gegengewicht gegen die Häusergruppe der anderen Seite gegeben. Aber durch das ungemein Feine der Abstufungen der Schichten ist alles Starre genommen. Jenseits des Walles, der den Graben horizontal abschließt, geht der Blick in die unbegrenzte Flußlandschaft. Darüber der rötlich gelbe Abendhimmel mit grauen Wolken. Noch freier ist die »*Errettung Ismaels*«. Von einer steilen Felswand ganz zur Seite ist nur noch ein schmaler Streifen vorhanden, auch die so beliebten schlanken Bäumchen dicht dabei mit den gekreuzten Stämmen entwachsen hier ganz selbstverständlich dem leicht gehöhten Boden. Vor dieser dunkel beschatteten Erdwelle tritt die Lichterscheinung des Engels zu der knienden Hagar und dem verschmachtenden Knaben. Der ganze Rest des breiten Bildes ist außerordentlich interessant durch Licht und Farbe abgestuft, ein auf- und abwogendes Terrain. Über lichte Streifen hinweg verliert es sich in das glänzende Meer. Wie ein breiter bewegter Fluß strömt es dahin, eingebettet zwischen den Dunkelheiten des Vordergrundes und der lichten, hohen Felsformation



HAGAR UND ISMAEL (1668). MÜNCHEN. PINAKOTHEK

zur Seite mit dem seltsam durchbrochenen, ockergelben Mauerwerk, das sich weiter zurück in den klaren Himmel hebt.

* * *

Der fast Siebzigjährige hat immer noch Kraft genug, trotz der Gicht, die ihn plagte (wie den alten Renoir), mitunter Werke von überraschend großem Stilgefühl zu schaffen. Wie bei allen wirklich bedeutenden und inner= lichen Künstlern, wirken diese Alterswerke durchgeistigter, reiner, voller. Bei Poussin trifft das zu, wie bei Claude. Wenn auch bei ihm infolge der Ähn= lichkeit der Themen ein ausgesprochener Altersstil sich nicht in voller Schärfe abhebt, so ist er doch vorhanden und deutlich in der weiten und freieren Anlage und Komposition und in der breiteren Behandlung des Tones er=



EGERIA (1669). NEAPEL, MUSEUM

kennbar. Eines der reinsten und schönsten Werke entstammt dieser Spätzeit: »*Egeria von den Nymphen umgeben*«.[57] Es ist ein Bild von sehr großen Dimensionen, wie häufig in der späteren Zeit Claudes. Mit unnachahm= licher Meisterschaft sind die Nüancen der olivgrünen, rostbraunen und saft= grünen Töne des Waldes gegeben bis zu den weich zerfließenden des in un= endliche Baummassen gelockerten Grundes. Herrliche Bäume mit breit behandeltem Laub und Pinien mit schmalgefiederten Nadelbüschen erheben sich gegen den morgenklaren Himmel, die Luft ist wie perlend von Frische und Tau. Auf dem Waldboden stehen, knien und sitzen Nymphen mit ihren Hunden. Andere gehen am Rande des tiefer liegenden Waldsees. Dort baut



KLASSISCHE LANDSCHAFT (1673). LONDON, NAT. GAL.

sich ein feierlicher Tempel mit Portikus auf und ein kleines Rundtempelchen, wie es Claude so liebte; ragend über schimmernden Baumkronen erheben sich weich mit ihnen zusammengemalte Burgruinen und weiterhin blaue Berge. Vergleicht man die »Mühle«, mit der das Bild durch den Blick von oben nach unten auf zentrale Wasserfläche Ähnlichkeit hat, so sieht man, wie viel reifer, vollerklingend, strahlender dieses späte Werk ist. Freilich ist es auch eins der reifsten Erzeugnisse dieser Epoche.[58)]

Daneben begegnen, was nicht überraschen kann, auch Versagungen: eine ins Klassizistische umgesetzte Variation des »Apollotempels« in der Galleria Doria ist die sogenannte »*Klassische Landschaft*«[59)] in der National Gallery in London. Hier ist alles merkwürdig dünner, abstrakter geworden; die



AENEAS AUF DER HIRSCHJAGD (1672). BRÜSSEL

gewaltige Mittelgruppe ist zu zwei dünnen Bäumchen mit magerer Krone zu=sammengeschrumpft. Der Tempel ist deutlicher geworden, hat aber seine Phantastik verloren. Das Bild sticht seltsam ab gegen die Fülle der anderen jener Spätzeit, ist aber durch das Liber Veritatis gesichert und 1673 datiert. Die Figuren sollen nach einer Aufschrift Aeneas und Anchises darstellen. Dagegen hat die Brüsseler »*Jagd des Aeneas*«[60], die ein Jahr früher entstanden ist, den gleichen großen Stil wie die Münchener Bilder, besonders die »Errettung der Hagar«. Das gilt besonders für die ungemein reiche Behandlung der Erd=formen, der Aufwühlung und Lebendigmachung des Terrains.

Bei den beiden Gemälden, die der Kurfürst von Bayern durch seinen Rat Franz Mayer von Regensburg bei Claude bestellte (jetzt München, Pinakothek), reichte augenscheinlich weder bei der Landschaft von 1670, noch bei dem Pen=



SEEHAFEN (1674). MÜNCHEN, PINAKOTHEK

dant der Marine von 1674 Kraft und Lust des alten Claude zu neuen Kompositionen. Beides sind Variationen oder Repliken alter Themata.[61] Die »*Marine*« reicht in der Beherrschung des Stofflich-Gelösten, von Licht Durchdrungenen an das Original in der Eremitage wohl kaum heran. Doch ist das Wasser noch immer glänzend gemalt in seinem gedämpften Blau mit hellen und dunkleren Tönen und weißen Reflexen. Virtuos ist das Kräuseln der Wellen und das Glänzen der Oberfläche, die nach dem Horizont zu gelblich wird als Reflex des blaßgelben Himmels mit der verdeckten Sonne. Das Gelb geht nach oben langsam in Blaugrau über bis zu den weißumränderten grauen Wolken. Berg und Turm des Mittelgrundes sind fast impressionistisch rötlich und violett getupft. Nur der Triumphbogen ist in seinem Graugelb etwas Pappkulisse geblieben. Dagegen ist der Vordergrund sehr breit und farbig behandelt —



FLUSSLANDSCHAFT (1676). MÜNCHEN, PINAKOTHEK

sowohl der schmale Strand, wie auch die Figuren. Die Architektur ist auf dem Eremitage=Bild viel lockerer, verwitterter. Vielleicht ist auf der Münchener Replik mindestens der Portikus in seiner fatalen Glätte nicht eigenhändig. Dagegen ist die »*Flußlandschaft mit Sonnenuntergang*« dem Pradobild an Fülle des Tons erheblich überlegen. Besonders die große, dunkelgrüne Baum=kulisse ist ungemein schön abgestuft mit rostbraunen Tupfen und durch=schimmerndem Licht, das das Ganze organisch=lebendig macht. Leider ist der Vordergrund mit den braunen, weißen und falben Kühen sehr nachgedunkelt. Schön wiederum ist die Gruppe der musizierenden Frauen, die das Thema des flöteblasenden Hirten auf der Radierung (an die das Bild überhaupt sehr stark anklingt) noch steigert — schon durch das stark Farbige, Blau und Gelb.



JACOB UND LABAN (1676). GALERIE DULWICH

Wundervolles, weiches Blau zeigt das Wasser mit hellen Streifen. Bläulich leuchtet der lasierte Hintergrund, und darüber spannt sich ockergelber Himmel, der, von grauen Wolken unterbrochen, ins Blaue steigt.

Durch denselben Regensburger Rat Franz Mayer ist noch ein Gemälde für den Kurfürsten von Bayern bei Claude bestellt worden. Im Herbst 1676 ist es fertig geworden. Als Staffage hat es »*Jakob und Laban mit seinen Töchtern*«.[62] Darin wie in der ganzen Anordnung erinnert es an den »Morgen« mit Jakob und Rahel in der Eremitage. Merkwürdigerweise befindet sich das Bild nicht im Besitz der bayrischen Sammlungen, sondern in der Galerie zu Dulwich. Die Großartigkeit und Klarheit der Anlage tritt noch immer hervor. Die Seiten sind frei, in der Mitte wächst eine Baumgruppe in die durchsichtige



NOLI ME TANGERE (1681). FRANKFURT A. M., STAEDEL

Luft. Motivisch bietet das Bild freilich nichts Neues. Man kann auch von einen Sechsundsiebzigjährigen nicht mehr eine sprudelnde Fülle neuer Einfälle erwarten. Hat er doch noch an der Schwelle des Greisenalters ein Kunstwerk, wie die Egeria geschaffen, das an Klarheit schwer zu überbieten war, und er findet zuletzt noch den Ausdruck einer religiösen Vertiefung, die ihm bisher fremd war.

Noch häuften sich aber die Bestellungen. Der Cardinal Spada verlangt eine ganze Serie, u. a. einen Parnaß. Es sind nicht immer nur Repliken, sondern auch teilweise neue Motive oder längst nicht mehr behandelte, wie der »*Tempel des Castor und Pollux*«.[63] Das letzte Bild, das Claude geschaffen, ist etwas Besonderes. Es ist »*Christus als Gärtner und Magdalena*« vom Jahre 1681 (Städelsches Institut Frankfurt a. M.).[64] Der elegische Charakter des »Verfalls des römischen Reiches« ist hier aus dem Sentimental-Antikischen in das Religiöse gewendet. Es ist der Stimmungsausklang des über Achtzigjährigen. Ein großer

feierlicher Hauch liegt über dem Bilde, das wiederum in einem ungewöhnlich breiten Format gehalten ist. Ich wüßte kein Bild Claudes sonst, das etwas so Schmerzliches, Melancholisch-Getragenes hätte. Dazu trägt auch der helle, aber schwere, olivgrünliche Ton bei, der das Ganze beherrscht. Auch die alten Motive, die Versatzstücke: das Walddickicht auf aufsteigendem Hügel links und der runde steile Hügel von Golgatha sind irgendwie gesteigert worden, verinnerlicht. Das schlanke gerade Bäumchen davor zerteilt nicht mehr den Hintergrund — die dämmerige Stadt und die blauen Berge — in Durchblicke; es steht mehr zur Seite gerückt, nur noch füllend und die Horizontalen unterbrechend. In diesem gedämpften Licht stehen die Figuren: Christus als Gärtner und die kniende Magdalena; vor der dunklen Böschung leuchtet der blaue Mantel Christi. Ein Zaun (anstatt des Grabens von früher) trennt diese Vorderschicht ab. Da wo er im Bogen umknickt, stehen mattfarbig zwei Frauen. Vor dem Grabeingang, der in den Hügel von Golgatha gemauert ist, sitzt feierlich der wachende Engel. Es ist wohl möglich, daß hier, wie vielleicht auf manchen dieser Spätbilder, die Figuren von Claude selbst ohne Unterstützung gemalt worden sind (in den Farben sind sie etwas verdorben). Ganz erstaunlich ist es aber, daß Claude in seinem höchsten Alter, dem Tode nahe noch ein so großes Werk, wie dieses »*Noli me tangere*« schaffen konnte, daß er es noch fertig brachte, solch organische Bäume, solches Laub zu malen. Und wie breit, wie saftig ist es gemalt, wie von einem Courbet hingesetzt. Es ist dieselbe gelöste Technik, die Claude auch bei seinen späten Zeichnungen übte. Der Greis kann nicht mehr die Straffheit der Komposition, die Klarheit der Linie, die Reinheit der Form bewältigen, aber er füllt seine Visionen mit dem Vibrieren des inneren Lebens.

* * *

Man hört häufig, daß das malerische Werk Claudes einförmig sei und keine rechte Entwicklung gehabt habe. Man mag den ersten Vorwurf, was die

Motivwahl anbelangt, zugeben, der zweite ist nur sehr bedingt richtig. Freilich, es ist keine Entwicklung, die sehr stürmisch verläuft, zwischen Spät= und Frühbildern ist nicht ein solcher Unterschied, wie bei einem Frans Hals. Der Auftrag wird im Laufe der Jahre pastoser. Die Farben werden noch mehr verbunden, schwerer, gesättigter; man empfindet sie immer weniger als Eigen=werte gegenüber der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen. Die di=rekten atmosphärischen Probleme: Dunst und Nebel von der Sonne durch=brochen — treten mehr und mehr zurück, wie überhaupt die Marine= und Hafenbilder. Alles Genremäßige der Jugend, alles Zufällige wird ausgeschieden, alles was noch unmittelbar und unverarbeitet mit dem Naturerlebnis zu=sammenhängt. Dafür erfolgt nun ein energisches tektonisches Zusammen=fassen, ein klareres Aufbauen der Landschaftsformen; berühmte Werke, wie die Mühle und der Apollotempel, sind Beispiele für diesen kräftigeren Stil (der, wie erwähnt, mit manchen Tendenzen Nic. Poussins zusammengeht). Das befähigt ihn auch zu den großen Pracht= und Zeremonienstücken der vierziger und der ersten Hälfte der fünfziger Jahre. (Bergpredigt, Goldenes Kalb.) Aber auch diese hören allmählich auf. Das mythologische Märchen — Akis und Galathea, Raub der Europa — verzaubert die Landschaft und führt zu den herrlichsten Schöpfungen Claudes. Immer einfacher, gehaltener, groß=artiger gebaut wird die landschaftliche Komposition, das Schema immer weniger fühlbar, ein großes Leuchten breitet sich über das Bild. Die Tageszeiten der Eremitage der sechziger Jahre sind ein solcher Höhepunkt, in dem das elegisch=melancholische Empfinden des alternden Claudes zum reinsten Ausdruck kommt. Diese getragene Stimmung durchzieht das Alterswerk des Künstlers bis zu dem seltsamen, ganz verinnerlichten Frankfurter Gemälde des Achtzig=jährigen. Aus dem Naturerlebnis, aus dem Kampfe um das Erfassen des Lichts und seiner Erscheinung heraus gestaltet sich immer fühlbarer das Streben nach dem großen Zusammenhang der Natur mit dem Beseelten, dem Gött=lichen, das sich in der Kunst offenbart.





RADIERUNGEN



Wenn Künstler, deren Begabung und deren Arbeit rein malerischer Natur ist, gelegentlich zur Radiernadel greifen, schaffen sie damit häufig größere Kunstwerke, als die mehr oder minder berufsmäßigen Radierer. Diese Amateure in der Technik, aber Meister in der Kunst mögen wohl mitunter zu stark ätzen, eine Platte verderben, herumexperimentieren, die Nadel nicht mit der nötigen Leichtigkeit und Geschicklichkeit behandeln. Doch gerade der Mangel an Gewandtheit kann diesen ihren Werken etwas besonders Persönliches geben. Es fällt auf sie der Abglanz der großen Kunst, die ihre malerischen Arbeiten beseelt. Das gilt in besonderem Maße für Claude Lorrain, der nur sporadisch und relativ wenig radiert hat. Ihm ist es gelungen, eine ganze Anzahl von diesen Versuchen in einer ihm fremden Technik zu Kunstwerken zu erheben, die das zum Ausdruck bringen, was er vor allem erstrebte: die poetische Verklärung eines Natureindrucks durch das Licht. So stellen sich manche seiner Radierungen ebenbürtig neben seine schönsten Gemälde, wenn sie auch — besonders früher — nicht die gleiche Beachtung gefunden haben.

Es läßt sich nicht nachweisen, ist aber behauptet worden, daß Claude während seines Aufenthalts in Nancy 1626 bei Deruet dessen Freund Jacques Callot kennen gelernt hat, der damals auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit stand. Durch ihn soll Claude zum Radieren angeregt worden sein. Im wesentlichen ist es aber nur das Figürliche, daß auf frühen Blättern Claudes (wie dem *Forum* von 1636) an Callot erinnern kann: so die kleinen Landsknechtsgestalten und dergleichen. Auch bei dem Schattenkontrast und dem Silhouettenmäßigen, sowie bei der Wiedergabe von Lufteffekten kann man hier und da

an Callot denken. Sehr eng ist die Beziehung jedenfalls nicht gewesen. Vermutlich hat aber auch ein anderer Künstler Claude zum Radieren angeregt; das ist Sandrart, der während seiner römischen Jahre von Claudes Rückkehr, also Ende der zwanziger Jahre, bis zu seiner eigenen Abreise, etwa 1636, intim mit ihm verkehrt hat, wie wir ja wissen. Sandrart hat eine große graphische Tätigkeit entwickelt, freilich mehr handwerklicher Art, wie die Stichreproduktionen von Statuen usw. in der »Teutschen Akademie« beweisen.[65] Von diesem geschickten Schüler Sadelers konnte Claude manches lernen, freilich nicht viel Künstlerisches. Die Hauptperiode der Radiertätigkeit Claudes fällt in die Zeit seines Verkehrs mit Sandrart. Bald nachdem Sandrart Rom verlassen, erfolgt auch eine langjährige Pause oder jedenfalls ein Nachlassen. Erst um 1651 kommt wieder ein neuer Aufschwung. Um diese Zeit finden wir einen anderen Radierer, Dominique Barrière, in sehr nahem Verhältnis zu Claude, der durch seine — freilich mehr reproduktive — Tätigkeit den Meister angeregt haben kann, ebenfalls ohne ihn künstlerisch oder technisch zu beeinflussen.

Mit der römisch-bolognesischen Behandlung der Radierung, wie sie die Carracci und ihre Nachfolger aufweisen, haben die Radierungen Claudes gar nichts zu tun. Paul Bril könnte herangezogen werden, etwa mit einer Radierung von 1590 mit groß gefiederten Bäumen, hohen steilen Felsen, wo auch der Regen in der Luft mit kreuzweisen Strichen wiederzugeben versucht wird. Aber um wieviel atmosphärischer erscheint Claude auch schon in dem frühen Seesturm, wieviel delikater sind seine Linien, wieviel aufgelockerter und irregulärer seine Schattierungen. Noch mehr könnte man an Elsheimer denken, der ja künstlerisch auch in der Behandlung des Lichts von Einfluß auf Claude war. Auf der Radierung Elsheimers mit »Tobias und dem Engel« begegnet in den Körperformen dieselbe Art von Strichführung wie auf Claudes kleiner Furt.[66] Sandrart berichtet von mythologischen Themen: »Er etzte auch etliche kleine Landschaften, wie die Feldgötter und Nymphen mit Cymbalen tanzen, auch die Satyren aufspielen und andere dergleichen vernünftige Seltzamkeiten.« Das

sind jedenfalls Dinge, die inhaltlich ganz in der Linie von Claude liegen. Auch gibt es solche Radierungen, wie die »Tanzende Nymphe«, die unter dem Namen Elsheimers gehen und die in der Lockerung des Striches, in den Abstufungen nach dem Hintergrund zu in der Beleuchtung mit frühen Radierungen Claudes, etwa dem »Sturm« (Behandlung des Baumes), eine entschiedene Verwandtschaft haben. Auch an manche niederländische Künstler der vorrembrandtischen Generation, wie etwa an Moyses Uytenbroek (B. 22) erinnert die Claudesche Technik in der Auflockerung und Lichtbehandlung. Im Grunde sind aber die Claudeschen Radierungen Arbeiten eines Außenseiters. Seine künstlerischen Bedürfnisse nach Atmosphäre und Licht schufen ihm seine Technik. »Übrigens ist von einem so großen Talent, das in einer so bedeutenden Zeit und Umgebung lebte, kaum zu sagen, von wem es gelernt. Es sieht sich um und eignet sich an, wo es für seine Intentionen Nahrung findet.«[67]

Daß Claude technisch nicht sehr erfahren war, sieht man an manchen Platten, die durch schlechte Ätzung verdorben sind (von diesen sind daher auch gute Abzüge selten). So der »Ländliche Tanz«. Dafür geht er aber auch eigene Wege und versucht sich in neuen Techniken, die über das zu seiner Zeit Übliche hinausgreifen. So wendet er in der erwähnten Platte auch das Schabeisen an; es entsteht also eine Mischtechnik, wie sie erst viel später wieder verwendet wird. Auch in dem schönen »Bouvier« scheint er die Platte mit Bimstein aufgerauht und die Lichter im Hintergrund ausgeschabt zu haben, um die Wirkung des Lichtes zu erhöhen.[68]

In dem ältesten Katalog der Radierungen Claudes bei Abbé de Marolles 1666 sind 45 Radierungen Claudes aufgezählt, während Spätere[69] nur 28 nennen. Der Hauptunterschied erklärt sich dadurch, daß bei den letzteren die Serie des »Feuerwerks« nicht zugerechnet wird. Meaume in seiner Neubearbeitung von Robert-Dumesnil Peintre-Graveur Français[70] zählt 44 Radierungen auf (nebst einer zweifelhaften). Davon fallen — künstlerisch gesehen — die 13 Nummern



R. D. 5IV. DER STURM (1630)

der »Feux d'artifice« als unbedeutende Gelegenheitsarbeiten, sowie ein paar andere kleine nichtssagende Griffelspielereien fort, so daß als wesentlicher Besitz nur 27 übrigbleiben. Etwa die Hälfte davon ist nach Claudes eigenen Gemälden radiert oder begegnet auf seinen Kompositionen. Alte gute Abzüge von seinen Blättern sind selten.[71] Trotzdem etwa 11 Radierungen datiert sind, ist eine chronologische Anordnung nicht ganz leicht.[72] Auch die hier angewandte will zunächst nur als Versuch gelten.

* * *

Gleich die erste datierte Radierung Claudes, der »*Sturm*« von 1630 (R. D. 5), zeigt viel Persönliches in Technik und Ausdruck. Sie ist im ganzen genommen schon so reif, daß es wohl kaum der erste Versuch ist, den

Claude gemacht hat. Andere werden ihm vorausgegangen sein, die er nicht herausgegeben hat. Es ist dies neben dem »*Schiffbruch*«, (R. D. 7) das einzige Mal, wo Claude, ganz entgegen seiner stillen Art, bewegte Naturvorgänge, aufgewühltes Wasser, stürmischen Himmel dargestellt hat. Das Hohle der Wellenkämme ist durch konkave kurze Strichlagen, zwischen denen die weißen Gischtkämme ausgespart sind, energisch und prägnant gegeben. Seitlich erhebt sich bis fast zum Rand eine gewaltige Baummasse, die mit ihrem unteren Teil — seltsam genug — in die Wogen des Meeres beinahe eintaucht. Man könnte auch an einen buschbewachsenen Felsen denken, an den die Schiffe vom Sturm geworfen werden. Die ganze Masse ist wesentlich aus kleinen krausen Strichen und Häkchen zusammengesetzt, dadurch sehr locker, bewegt, lichtgesättigt — aber nicht klar und organisch gezeichnet. Fels und Ruine weiter zurück sind ganz leicht hingesetzt. Der Himmel war auf dem ersten Zustand noch dunkel und vermengte sich mit dem Wasser. Später ist er aufgehellt worden und deutlicher geschieden. Die parallelen Strichlagen erinnern in ihrer Gleichmäßigkeit noch sehr an Sticheltechnik. Nach dem Horizont zu hören sie auf. Hier liegt jetzt eine große Helligkeit. Auch die dunkleren Strecken des Vorder- und Mittelgrundes nehmen an ihr teil — die Wellenkämme und der schmale Strandstreifen. Scharf setzt sich dagegen die schwarze Silhouette mit den Ruderern ab. Gegenüber den Bildern der gleichen Zeit ist die Komposition freier; die eine Seite bleibt offen ohne jede »Kulisse«.

Das nächste Datum ist um vier Jahre später: — »*Die Furt*« (R. D. 3) von 1634. Das kleine Blatt — eines der kleinsten — ist sehr eindrucksvoll, dabei aber doch merkwürdig rauh und fast unbeholfen, skizzenhaft in der Art einer Federzeichnung. Dargestellt ist eine Genreszene, eine Hirtenidylle, aus der intimen Wildnis der römischen Landschaft, der »macchia«, wie die Italiener das wilde Gestrüpp nennen, das sich in den Niederungen bei Rom nach den Sümpfen und dem Meer zu meilenweit erstreckt. Ein Natur-Interieur, wenn auch das Dickicht hier und da unterbrochen ist für Fernblicke auf



R. D. 3[1]. FURT (1634)

Berge und Himmel. Die Naturstudien Claudes nach der luminaristischen Seite hin sind hier sichtlich benutzt. Trotzdem hat die Komposition als solche etwas Unnaturalistisches, Nicht=Zufälliges. Der ganze Zug — ein typischer Campagnole, mit nackten Beinen, eine hochgeschürzte Frau, dazu noch eine Sitzende und ein Paar Tiere, alle im oder am Wasser — ist in eine strenge Reliefschicht gestellt. Die Bäume — breit, locker und doch geformt, licht=durchdrungen — bilden die Rückwand. Auch die Figuren (etwas an die Art Elsheimers erinnernd, nur weniger elegant) haben trotz ihres bäuerlichen Charakters etwas Edles. Die mittlere Bäuerin schreitet stolz wie eine Nymphe daher. Der niederländische Charakter, der hier so nahe lag und der sich auch auf den Figuren der Gemälde des frühen Claudes so häufig findet (wenn auch von der Hand Jan Miels), fehlt hier völlig. Das gibt dem Bildchen etwas besonders Reizvolles. Die Szene ist naturbeobachtet, aber doch im idealistischen Sinne »gehoben«.



R D 4 I. HERDE AN DER TRÄNKE (1635)

Eng dazu gehörig, aber freier und weiter in der Anordnung, in der gleichen Federzeichnungsart, doch weniger derb ist die »*Herde an der Tränke*« (R. D. 4), 1635 dadiert. Hinter schmalem Streifen mit Aststumpf und Blättern läuft breit das Wasser eines Flusses, in dem Kühe und Ziegen trinken. Über das hüglige Ufer ragt schräg in das Bild ein Baum mit breiter Krone und öffnet sich Berggelände. Ein Hirt steht am Ufer in elegischer Pose auf seinen Stab gestützt. Die Striche wirken frisch und duftig, sind aber feiner; der skizzenhafte Eindruck bleibt noch bestehen, ebenso auch der Zusammenhang mit unmittelbarem Naturerlebnis. Nur ist alles (noch mehr wie bei dem vorigen) in eine zarte, höhere, arkadische Sphäre gerückt.

So darf es nicht überraschen, daß aus der gleichen Zeit ein Blatt stammt, das in seiner ganzen Anlage, seinem Inhalt und Gefühl die großen



R. D. 22 II. RAUB EUROPAS (1634)

mythologischen Landschaftskompositionen der späten Zeit vorausnimmt. So stark, daß ein früherer Autor geneigt war,[73] das Blatt in die Mitte der fünfziger Jahre zu setzen. Dem widerspricht aber das ganz deutliche Datum 1634 und ebenso die Technik des Blattes. Es ist die »*Entführung Europas*« (R. D. 22). Zu der abgeklärten Ruhe der späteren Radierungen würde dieser skizzenkafte Federzeichnungsstil nicht passen. Zu einer späteren Ansetzung dem Datum zum Trotz verlockt die Beziehung zu dem 1655 entstandenen Gemälde gleichen Inhalts (s. oben S. 80). Im Grunde ist es freilich nur das Thema und eine gewisse sich daraus erklärende Verwandtschaft im Figürlichen und in den Grundzügen der kompositionellen Anlage, die Radierung und Bild einander nähern. Denn die stilistischen Unterschiede entsprechen den zwanzig



R. D. 26. DIE DREI ZIEGEN





LANDSCHAFT MIT ZIEGEN (ZEICHNUNG). FLORENZ, UFFIZIEN



Jahren, die dazwischen liegen. Während das Gemälde freien, großen Raum öffnet, die Figuren sparsam verteilt, die Szene konzentriert, ist auf der Radierung noch alles innenräumlich begrenzt, zusammengedrängt. Die Nebenfiguren sind stärker betont, als die Hauptaktion. Alles steckt voll anekdotischer Kleinigkeiten; noch fehlt der große heroische Zug trotz der Tempelruinen an der Seite. Dafür spielt aber das Flimmern des Lichtes, das durch die skizzenhaft lockere Federstrich-Behandlung sehr gefördert wird, eine viel größere Rolle als auf dem Bild. In der Art, wie die Figuren im Halbkreis verteilt durch die Gasse des Seitengrundes bis zu der Baumkulisse an der entgegengesetzten Seite sich hinziehen, bildet das sehr frische Blatt eine Vorstufe zu dem Hauptstück der dreißiger Jahre, dem »Bouvier«.

Dieselbe Art zeigen ein paar undatierte Radierungen, die Landschaften mit Tieren darstellen, z. B. »*Hirt und Hirtin*« (R. D. 25) sehr skizzenhaft, z. T. mit kalter Nadel bearbeitet. Ausgeführter sind R. D. 26 und 27 »*Die Ziegenherde*«. Es sind das zwei Platten, die ursprünglich zusammengehörten und auseinandergeschnitten wurden. Den Zusammenhang zeigt eine Zeichnung in den Uffizien[74] (ein vollständiger Abzug von der unversehrten Platte im Brit. Museum). Im Schatten einer großen Baumgruppe ganz zur Seite sitzt ein Hirt und schaut seinen spielenden und kämpfenden Ziegen zu. Weiter nach rechts öffnet sich der Blick ins weite Land, das bewegt und unruhig im Lichte flimmert. Die Landschaftsbehandlung erinnert an das oben erwähnte Frühbild von Claude aus dem Palazzo Rospigliosi (Pallavicini) (s. Abb. S. 42 u. 43). Auch auf dieser geistreichen Radierung ist die Technik ganz breit und skizzenhaft wie mit der Feder.

In der malerischen und losen Behandlung steht die kleine Radierung der »*Flucht nach Aegypten*« (R. D. 1), diesen relativ frühen Blättern, nicht allzufern, trotzdem sie viel zarter, feiner im Strich, auch etwas weniger skizzenhaft ist. In der Art des Aufbaus und in der Baumbehandlung mit den stark gerundeten Formen, auch in den Figuren erinnert das kleine Blättchen noch an



R. D. 11. FLUCHT NACH EGYPTEN

Elsheimer. Obgleich sehr anmutig, ist die Zeichnung noch etwas flau, die Lichtführung unbestimmt, so daß man versucht ist, dieses Blättchen noch vor die erwähnte Gruppe zu setzen. — Nahe dazu gehört R. D. 2, »*Die Erscheinung*« — ein Kniender, dem sich ein Engel naht —, ganz flüchtig, aber sehr viel duftiger, leichter behandelt als die Blätter der breiten Manier.

Dieser Gruppe leichter, freier Radier-Einfälle läuft zeitlich eine andere Reihe parallel, die einen ganz anderen Charakter trägt. Ihr gehören einige Blätter an, die nicht die derbe Federstrichführung zeigen, auch durchaus nicht skizzenhaft sind, sondern ausgeführter, glatter, aber auch unpersönlicher. Trotzdem gehören sie sämtlich stilistisch in die gleiche frühe Periode, auch sind die meisten von ihnen mit Gemälden der Frühzeit eng verbunden. Da ist »*Der Zeichner*« (R. D. 9), so benannt nach der Figur eines Malers, der hart an der Straße sitzt. Die Zeichnung ist hart und trocken; neben der Radiernadel scheint auch mit dem Griffel gearbeitet zu sein. Die Komposition stimmt mit



R.D.16[1]. AUFBRUCH DER HERDE

einem Gemälde Claudes überein, das seiner ganzen Anlage nach, wie auch durch die anekdotische Gestaltung des Figürlichen, in frühe Zeit zu setzen ist.[75] Auch einige andere Radierungen gehören in diese Reihe, so R. D. 11, »*Hafen mit Leuchtturm*«, der trotz des Sujets, das zu Experimenten hätte locken können, keine besonderen atmosphärischen Reize hat. Den »*Schiffbruch*«[76] muß man ebenfalls hierhin rechnen. Er ist dramatischer bewegt als der »*Sturm*«, auch atmosphärischer mit abwechselndem Regen und Helligkeit in der Luft. Trotzdem bleibt das Blatt etwas trocken. Ebenfalls noch etwas trocken und kleinlich in der Zeichnung ist der »*Aufbruch der Herde*« (R. D. 16). Auch hier geht die Radierung auf ein Bild Claudes zurück.[77] Nur ist die Baumkulisse am Rand auf der Radierung fortgelassen und dafür ein kleines Gewächsstillleben in die Ecke gesetzt. Dadurch ist die Komposition freier geworden. Die



R. D. 13 II. HAFEN MIT GROSSEM TURM

Baumgruppe in der Mitte ist etwas steif, auch die Laubbehandlung schärfer, nicht so tupfig und locker, wie beim »Sturm«. Der Himmel ist oben mit Parallellinien versehen, die wirksam durch feine Diagonalstrichelchen unter≈brochen werden. Herde und Hirten, darunter eine Frau auf einem Esel, stehen noch etwas hart in der Silhouette. Dafür ist der Hintergrund, trotz des Mittel≈baumes, als Ganzes gesehen, durchlaufend. Er ist reich an zarten, ganz fein hingehauchten, hell im Hellen stehenden Details, die freilich noch etwas ge≈sondert zum Vordergrund stehen. Das zugehörige Bild aus der Frühperiode war für Paris bestellt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es als Pendant für eine Marine[78)] bestimmt war, ebenfalls für Paris, die sich heute in Grenoble befindet. Dann würde die danach gearbeitete Radierung »*Hafen mit dem großen Turm*« (R. D. 13), die auch die gleiche Technik zeigt, in dieselbe Zeit gehören wie der »Aufbruch«. Die Details, wie etwa bei der Fregatte, sind sehr



R. D. 23 I. FORUM ROMANUM (CAMPO VACCINO) (1636)

sorgfältig ausgeführt, aber das Licht strömt noch nicht in dem gleichen Maße wie bei einem späteren Seestück: dem »Sonnenaufgang«.

Alle diese ausgeführteren und gewissermaßen sachlicheren Kompositionen gehen demnach neben den mehr skizzenhaften und malerisch aufgelockerten Radierungen nebenher und gehören, ebenso wie diese, in die erste Hälfte der dreißiger Jahre. Einen gewissen Abschluß dieser Reihe bildet die 1636 da=tierte Radierung des »*Campo Vaccino*« (Forum) (R. D. 33). Sie stimmt mit dem kleinen Louvre=Bild (s. o.) in weitgehendem Maße überein.[79] Die Fi=guren sind etwas gehäuft (im Hintergrund stärker als auf dem Bild) und durchaus genrehaft. Sie erinnern sehr an Callotsche Gestalten. Dazu trägt bei, daß das Forum als Tummelplatz für die Soldateska genommen ist, die



R. D. 8 III. HIRT UND RINDER (1636)

auf ihm mit Hunden, Stierhetzen usw. ihr lautes Wesen treibt. Das Ganze ist auf hell und dunkel gestimmt, aber durchaus nicht luminaristisch. Zwar ist der Himmel mit dunklen Wolken gegen den Horizont hin aufgehellt, aber auch hier leuchtet es nicht über das ganze Bild hin, über Boden und Gebäude. Das Licht verteilt sich, zieht in Streifen, aber es durchdringt nicht das Ganze.

Um so merkwürdiger ist es, daß aus dem gleichen Jahre 1636 ein wahres Wunderwerk aufgelöster lichtgetränkter Technik stammt: der viel bewunderte »*Rinderhirt*« (le bouvier) (R. D. 8). Es ist weder so skizzenhaft und derb wie die kleine »*Furt*« von 1634 und die Blätter, die sich darum gruppieren, noch so trocken im Strich wie die letztgenannten Radierungen. Der »*Bouvier*« geht (wie oben S. 71 erwähnt) mit dem Prado-Bild ziemlich nahe zusammen. Aber an intimem Reiz ist das Bild mit der von Licht und Farbigkeit funkelnden Radierung nicht zu vergleichen. Alles ist innerlicher, zusammengeschlossener. Nirgends gibt es eine tote Stelle; die kahlen Säulen der Tempel-

ruine auf dem Gemälde sind auf der Radierung überwuchert von Ästen und Gerank, das sich den Felsvorsprung herunterzieht. Der große Baum ist reicher, gegliederter. Der Eingang zum Hof, bei dem die antiken Elemente einer idyllischen Behaglichkeit Platz gemacht haben, ist ganz von Bäumen übersponnen. Dahin strebt gemessenen Schrittes durch die Furt watend die Rinderherde. Die Waldgasse zu dem lichtgefleckten Haus, der Zug der Rinder und die Uferböschung bilden eine schöne Kurve. An ihrem Ende oder Anfang sitzt als notwendiger Abschluß im Schatten der von Claude so geliebten Baumruine ein flötespielender Hirt. Weiter geht die geschwungene Linie des Flusses zu dem ganz gelösten Hintergrund, der weich und zart, aber doch bestimmter Form voll im Lichte schwebt. Überall strömt dies Licht, das sich schon neigt — wenn auch nicht zu so melancholischer Dämmerung wie auf dem Prado-Bild. Es durchdringt Äste und Laubmassen, flimmert auf in den Gräsern und dem Boden des Vordergrundes, spiegelt sich im Wasser und zerteilt sich in den reinen Lüften. Das ist mit einem Empfinden und auch mit einer Technik bewältigt — fern von allem Handwerksmäßigen —, die niemand in jener Periode — auch Elsheimer nicht — aufzuweisen hatte. Erst das XIX. Jahrhundert hat versucht, diese Lichtprobleme wieder aufzunehmen.

Über das Thema »Ländlicher Tanz«, das Claude unter seinen Gemälden besonders in seinem bekannten Louvre-Bild von 1639 behandelt hat, gibt es drei Radiervariationen. Einmal einen »*Tanz am Rand eines Wassers*« (R. D. 6), dann einen »*Tanz unter Bäumen*« (R. D. 10) und schließlich einen »*Bäuerlichen Tanz*« (R. D. 24). Alle drei sind nicht datiert. Immer sind es zwei oder drei Tanzende in der Mitte, dann seitlich die Zuschauer stehend oder auf einem schräg gelegten Baumstamm sitzend — unter ihnen ein Dudelsackpfeifer. Nirgends sind es soviel Figuren, wie auf dem Louvre-Gemälde von 1639 (s. oben Abb. S. 46). Der »*Tanz am Wasser*« kommt am nächsten an den »Bouvier«, d. h. an die Zeit von 1636 heran. Auch hier wird der Hintergrund in ähnlicher Weise behandelt mit seinen reichen, liebevoll ausgeführten, aber



R. D. 6 III. TANZ AM WASSER

von Licht zersetzten Formen. Der Vordergrund nimmt aber an dem Licht und der Lösung nicht in gleichem Maße Teil. Er setzt sich ziemlich scharf vom zweiten Grunde ab. Ebenso stehen die Figuren der Tanzenden und der Zuschauer noch etwas silhouettenhaft dunkel, ähnlich wie auf dem »Aufbruch« — während sie auf dem »Bouvier« vielmehr mit dem Ganzen zusammengehen. Der Unterschied ist freilich nicht so groß, daß es nicht auch an der Ätzung liegen könnte. So kann man das Blatt wohl als eine unmittelbare Vorstufe des »Bouvier« oder auch als mit ihm zusammengehend auffassen. Dagegen ist der »*Tanz unter Bäumen*« sehr viel freier. Die Figuren sind loser, ungezwungener, die Laubbehandlung ist ähnlich frei und lichtdurchwachsen wie beim »Bouvier«. Der Vordergrund ist viel mehr in das Ganze einbezogen, einheitlicher im Licht — fast noch über den »Bouvier« hinaus. Die Verteilung der Baumgruppen, die die Komposition bedingen, kommt ähnlich auf dem



R. D. 10 II. TANZ UNTER BÄUMEN

Louvre-Bild vor. Die Stellung der beiden Tanzenden ist ebenfalls auf Bild und Radierung verwandt — mehr als bei dem vorigen; endlich ist auch der Dudelsackpfeifer hier wie da ganz im Vordergrund.[80] So dürfte diese Radierung von den beiden wohl die spätere und als Seitenprodukt zu dem Bilde also um 1639 entstanden sein. — Schwieriger ist der »*Ländliche Tanz*« einzureihen. Er entspricht einem Bild beim Herzog von Westminster.[81]

Die Serie des »*Feuerwerks*« (feux d'artifice) (R. D. 28—40) ist 1637 datiert. Doch ist sie nur ein Gelegenheitsauftrag und zählt künstlerisch überhaupt nicht mit. Es sind Darstellungen einer »girandola«, die zur Feier der Krönung Ferdinands III. zum deutschen Kaiser und König von Rom vom spanischen Gesandten gegeben wurde. Dieses Feuerspiel sollte nun mit der Radiernadel in einer Serie verewigt werden. Ähnliche Darstellungen von Ein-

zügen und Dekorationen bei großen Feierlichkeiten wurden auch sonst be-deutenden Künstlern gegeben. (So hat unter anderen auch Guido Reni eine solche Serie gestochen für den Einzug Clemens VIII. in Bologna.) Die un-bedeutenden und recht ungeschickten Radierungen geben die verschiedenen Phasen des Feuerwerks wieder: einen von Atlas gestützten Globus, aus dem Feuerstrahlen brechen, einen Turm, der im Feuer zerfällt, aus dem dann die Statue des römischen Königs herauswächst, und ähnliche Spielereien mehr. Der architektonische Hintergrund ist manchmal locker, wie impressionistisch behandelt.

* * *

Von 1637 bis 1651 begegnen keine datierten Radierungen mehr. Dies ist aber kein Grund, wie man allgemein getan hat, anzunehmen, daß Claude in diesen 14 Jahren die Radiernadel überhaupt hätte ruhen lassen. Nur hat er sich nicht mehr so intensiv damit abgegeben, weil seine malerischen Aufgaben fast alle seine Zeit in Anspruch nahmen. Vielleicht lassen sich aber doch noch einige undatierte Radierungen in diese Zeit setzen, die sich stilistisch sonst nur schwer unterbringen lassen.

So wird die »*Holzbrücke*« (R. D. 14) gewöhnlich ganz früh angesetzt. Man könnte auch versucht sein, sie zu jener Gruppe zu stellen, die ich oben als die »trockene« bezeichnet habe, die neben der skizzenhaften, Anfang der dreißiger Jahre, herläuft. Doch spricht manches dagegen. Die Baumkulissen sind sehr frei, durchaus nicht schematisch gestellt, das Wäldchen mit dem Einblick in das Waldinnere, in dem sich kleine Figürchen zeigen, erinnert an die Dresdener »Flucht« von 1647. Die Staffagefigürchen sind nicht mehr genrehaft, sondern ganz in die Landschaft eingepaßt. Vor allem ist es die klar und scharf gezeichnete Ferne mit dem dunkel schraffierten Bergzug, die ganz im Gegensatz zu den aufgelösten und zarten Hintergründen der früheren Radierungen steht. Hier ist der Hintergrund vielmehr auf einfache große Linien hin behandelt und gibt dem Ganzen einen mehr getragenen



R. D. 15 II. HAFEN BEI SONNENAUFGANG





R. D. 14 II. HOLZBRÜCKE

Charakter. Die Radierung stimmt mit einem Gemälde überein,[82] das eines der sieben ist, die Claude für den Kardinal Giorio gefertigt hat; für diesen Prälaten scheint Claude nach den Daten der Bilder zu urteilen Mitte der vierziger Jahre gearbeitet zu haben. So kommen wir auch auf diese Weise in die Nähe des Dresdener Bildes. Auch mit andern Bildern der vierziger Jahre in ihrer neuen Tektonik berührt sich die Radierung, so mit der »Mühle«.[83]

Ganz anderer Art ist ein ganz hervorragendes Blatt, der »*Sonnenaufgang*« (R. D. 15). Es ist signiert, aber in den meisten Zuständen nicht datiert.[84] Die Radierung hat engste Beziehung zu dem schönen »Seestück« in der Eremitage.[85] Es ist nun ausgeschlossen, daß dies ganz gelöste Atmosphärenbild vor 1636 entstanden ist. Das müßte man aber annehmen, wenn man die Radierung, die zweifellos nach dem Bild geschaffen, denn sie stimmt sehr mit ihm überein, um 1636 ansetzt, wie es meist geschieht. Das Bild in Petersburg dürfte nicht

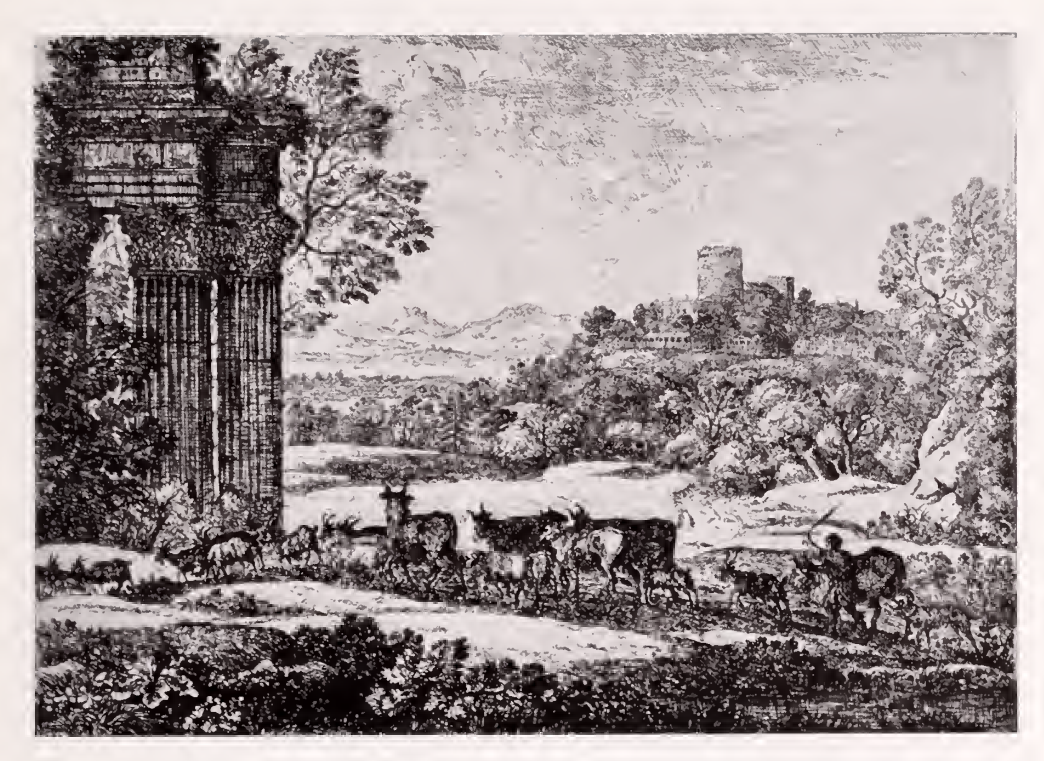
vor Ende der vierziger Jahre entstanden sein. Also ist auch die Radierung um diese Zeit zu setzen. Alles ist hier — mehr als bei irgend einem andern Blatt — auf das Licht gestellt, das mit einer wahren Gewalt, fast wie bei Turner, im Hintergrund explodiert. Die Figuren des Vordergrunds: die Reisenden mit der Laute, der Mann im Boot, der Triumphbogen, das Laub, die Schiffe — alles ist von Licht durchdrungen und in ihm aufgelöst. Je weiter nach hinten, desto mehr gewinnt es an Glanz. In dem zweiten Zustand hat Claude versucht, mit Hilfe der kalten Nadel diese Strahlen noch breiter, leuchtender zu machen, während zuerst aus dem wolkigen Himmel nur einige wenige brachen. Jetzt überstrahlen sie alles.

Auch R. D. 12 »*Die Briganten*« halte ich nicht für relativ früh.[86] Die ganze Art der Behandlung hat etwas Großartiges, wie es sich erst bei dem späten Claude findet. Ein heroischer Stil, der in dem Hintergrunde nicht mehr die feine Lichtbehandlung von früher zeigt, sondern große Massen zusammennimmt und sie aufgeregt, diffus beleuchtet — wie mir scheint, nicht ohne Einwirkung des Poussinschen Landschaftstils. Das Thema ist hier ein für den so sanften Claude ganz ungewöhnliches: ein räuberischer Überfall. Zwei Männer greifen einen dritten an, und weiter nach hinten, durch zwei sich kreuzende Baumstämme hindurchgesehen, führt ein dritter eine halbohnmächtige Frau fort. Das spielt sich in einer ganz großen Landschaft ab, wie sie Claude sonst kaum geschaffen hat. Sie paßt zu dem Drama, wie auch die Figuren gut in ihr stehen.[87] Der Boden ist ganz breit behandelt mit ausgeführten lappigen Pflanzen, wie sie Claude gern verwendet. Stämme von Schlinggewächsen umrankt wachsen wild durcheinander, überschneiden sich und geben mit dem sich neigenden Palmbaum eine wilde, romantische Seitenkulisse. Dahinter öffnet sich ein prachtvolles Tal von fast alpinem Charakter. Dichte Tannengruppen stehen weich und doch düster gegen kahle Berge, über die das Licht in breiten Flächen hinwegzieht. Bis dann die reinen Konturen der Hügel nach hinten abschließen. Der Himmel mit ein paar



R. D. 12. DIE DREI BRIGANTEN





R. D. 18 II. HERDE BEI AUFZIEHENDEM GEWITTER (1651)

Wolken ist mit wenigen Parallelstrichen angedeutet. In diesem Blatt geht Claude über sich selbst hinaus. Hier ist er heroisch und kraftvoll wie nie sonst. Es muß das seine reifste Zeit sein.

Mit den fünfziger und sechziger Jahren kommen wir zu Claudes elegisch-mythologischem Stil. Eine große Ruhe und Feierlichkeit kommt über die Landschaft. Licht und Schatten werden zu größeren Komplexen zusammengefaßt. Die luminaristischen Experimente, das Verschwinden im Licht, das Auflösen durch die Atmosphäre hören auf oder werden gemildert. Die helle Form wird scharf und klar durchgezeichnet, es bleibt aber die Lockerheit, das Poröse des Stofflichen.

Gleich das früheste Blatt dieser Epoche, das 1651 gezeichnet ist, ist eines der bekanntesten: »*Herde bei aufziehendem Gewitter*« (R. D. 18). Fast parallel



R. D. 17 I. MERKUR SCHLÄFERT DEN ARGOS EIN (1662)

zu dem mit breitem Gewächsstreifen versehenen Bildrand zieht sich über das ganze Bild hinweg in leisem Bogen die Herde von Hirten getrieben. Mächtig steigen seitlich die Säulen einer Tempelruine auf. Der Blick öffnet sich weit auf bewegtes Terrain, auf Hügel, die von Bäumen umwachsen sind, und die ein Kastell krönt. Weiter zurück wechselt Hell und Dunkel bis zu den scharf gezeichneten Bergkuppen des Hintergrundes. Am Himmel krause Wolken; die Parallelschraffuren kreuzen scharfe Regenstriche. Aber der Sturm bleibt nur am Himmel, die Landschaft scheint kaum davon berührt. Noch atmet sie ihr sonniges Leben weiter. Nur eine leise Melancholie, eine Schwere zittert über dem Ganzen.

»*Merkur, der Argos einschläfert*« (R. D. 17) ist 1662 datiert und entspricht einem 1659 entstandenen Gemälde.[88] Das Blatt ist matter, unlebendiger als etwa

die »Entführung Europas«, das Licht spielt nicht mehr dieselbe Rolle wie früher. Ein gleichmäßiger silberner Schein ist über alles gebreitet: über den Vordergrund mit den lagernden, grasenden Tieren und der mythologischen Figurengruppe an den Stufen des Tempels; über den Mittelgrund, der als Terrain ebenso reich bewegt ist wie auf den Bildern derselben späten Zeit. Und in der gleichen Helligkeit schließen Fluß und Berge die Landschaft nach hinten ab. Eine große, aber etwas monotone Ruhe lagert über dem Ganzen. — Auch R. D. 20 »*Apollo und die Jahreszeiten*« trägt ähnlichen Charakter — nur sind die Abzüge meist recht matt, und durch das Betonen des Figürlich-Allegorischen wirkt das Blatt etwas unerfreulich.

1663 ist das letzte Datum. Es findet sich auf R. D. 19, dem »*Ziegenhirt*« einem besonders klaren, hellen, für diesen Spätstil typischen Blatt. Unter schöner zentraler Baumgruppe sitzt der Hirt in elegischer Haltung. Seitlich, teilweise vom Rande überschnitten, lagert die Ziegenherde. Von diesem Hügel, von dem herab man weit hinein über Berge auf das Meer blickt, zieht sich eine Bogenbrücke zu einem anderen Hügel, dessen breiten Gipfel wiederum Stadt und Kastell einnehmen. Vergleicht man damit ein frühes in der Anlage sehr ähnliches Blatt, wie den «Aufbruch« (Abb. S. 129), so sieht man wie steif und hart da noch die Baummassen behandelt sind, wie schwer und schwarz Menschen- und Tiersilhouetten dort gegen die Luft stehen, wie nur die Ferne hell und zart behandelt ist gegen die Dunkelheiten vorn. Auf dem Spätwerk sind Licht und Schatten viel gleichmäßiger verteilt, das Licht bleibt nicht nur einseitiges Problem des Hintergrundes, es durchdringt auch die vorderen Partien, so daß auch der Vegetationsstreifen vorn, die Ziegenherde, vor allem aber auch Äste und Laub der Baummasse viel gelockerter werden, zu gleicher Zeit aber auch straffer, tektonischer gefügt. Die Stadt des Hintergrundes verschwimmt nicht mehr im Lichtnebel, sie nimmt teil am Aufbau des Ganzen, das dadurch konzentrierter, einheitlicher wird — wenn auch vielleicht ein wenig temperamentloser als die früheren Radierungen.



R. D. 21 I. SCHÄFER UND SCHÄFERIN

Verwandt mit dieser »*Ziegenherde*«, alle Zeichen der Spätzeit tragend, ist die undatierte Radierung »*Schäfer und Schäferin*«, R. D. 21. Für die Arbeitsweise des späten Claudes interessant sind hier die verschiedenen Zustände der Platte. Der erste ist noch ganz hell gehalten, nur wenige Tiefen sind in den Vegetationsstreifen vorn, im Laubschatten und an ein paar anderen Stellen betont. So ist das ganze Blatt fast ohne Kontraste, ganz aufgelockert im Licht. Das schien dem Künstler wohl zu unübersichtlich, zu unruhig. Er brauchte, der Entwicklung seines späten Stils entsprechend, klarere Fassung, größere Ruhe, abgewogenere Massen. So unterdrückte er im dritten Zustand alles, was das Auge vom ruhigen Gleiten abziehen konnte, die allzuvielen Einzelheiten: die ragende Stadt im Hintergrunde zwischen den Bäumen, den



R. D. 21 III. SCHÄFER UND SCHÄFERIN

ausgeführten Ast vorn und Ähnliches. Die Bäume schloß er zu großen klaren Massen zusammen, betonte die Struktur des Bodens, indem er die Diagonale des Grabens schärfer zog, und brachte durch Schatten und Licht kontrastreiche und lebendige Gliederung hervor. So bekommt er aus dem im Licht zer- fließenden ersten Zustand heraus nun eine große Landschaftsstruktur mit klar gesehenem Grund: Wasser, Brücke, Bergen. Die Ähnlichkeit mit der »Herde bei Gewitter« mit ihrem ähnlichen Wechsel von Hell und Dunkel und der gleichen Art, den Zug der Herde zu führen, kommt bei dem dritten Zu- stand deutlich heraus. Die Radierung ist reifer, als die entsprechende Zeichnung L. V. 87, mit der sie in vielem, aber nicht in allem (besonders nicht im Hinter-

grunde) übereinstimmt. Sie gehört zweifellos in die Spätperiode nach 1651, wenn nicht erst in die sechziger Jahre.

* * *

Überblickt man die Folge der Radierungen Claudes, so wird man wohl eine Entwicklung sehen, aber keinen eindeutigen und einheitlichen Verlauf. Vielleicht liegt das auch daran, daß für Claude die Radiernadel kein gewohntes Instrument war, sondern daß er sich in verschiedener Art damit versuchte. So stehen die trocknen und gewissenhaften Radierungen, die man in die erste Hälfte der dreißiger Jahre setzen muß, dicht neben saftigen und breitstrichigen Radierskizzen. Der »Campo Vaccino« fällt in dasselbe Jahr, wie die reizvoll gelöste Komposition des »Bouvier«. Daran reihen sich die verschiedenen Tanzdarstellungen, die sich vielleicht bis nach 1639 hinziehen, also in eine Periode, in der sich keine Datierungen finden und die man daher als für die Radierung nicht existierend angesehen hat. Das Lichtexperiment, das in Claudes Bildern und noch mehr in den Zeichnungen eine solche Rolle spielt, kommt in dem herrlichen »Sonnenaufgang« zum Durchbruch, den ich an das Ende dieser Periode setze. Ebenso lege ich die im Poussinschen Sinne »heroische« Landschaftsradierung, die »Briganten«, ungefähr dahin. Endlich kommt auch in der Radierung der elegisch-abgeklärte Hoch- und Spätstil zum Durchbruch, der klar zusammengefaßte Formen sucht. Doch sind es nur wenige Blätter, von denen die »Herde« einen besonders schönen Auftakt bildet. So ungeradlinig geht die Entwicklung. Auch qualitativ sind Unterschiede zu spüren. Bei weitem nicht alle Blätter haben die Vollendung des »Bouvier«, des »Sonnenaufgangs«, der »Briganten« — teils sind sie zu skizzenhaft, teils zu ausgeführt, auch technisch mitunter nicht ausreichend. Aber doch bietet fast eine jede Radierung einen Reiz, gibt die Lyrik und das landschaftliche Empfinden Claudes noch intimer fast wie seine Gemälde. Und ist fast ebenso farbig und im Licht gedacht. Nur die Zeichnungen gehen noch darüber hinaus.

R. D. 19 II. DER ZIEGENHIRT (1663)



CHRONOLOGISCHES
VERZEICHNIS DER RADIERUNGEN



1630—1635 a) skizzenhaft, federstrichartig:

R. D. 1 Flucht nach Aegypten (La fuite en Égypte).

R. D. 2 Erscheinung (L'apparition).

R. D. 25 Hirt und Hirtin (Le pâtre et la bergère).

R. D. 26, 27 Ziegenherde (Les trois chèvres, les quatres chèvres).

R. D. 5 Sturm (La tempête), 1630 (datiert).

R. D. 3 Furt (Le passage du gué), 1634.

R. D. 22 Entführung Europas (L'enlèvement d'Europe), 1634, vgl. L. V. 136.

R. D. 4 Herde an der Tränke (Le troupeau à l'abreu=voir), 1635.

b) ausgeführt, trocken:

R. D. 9 Zeichner (Le dessinateur), L. V. 44.

R. D. 11 Hafen mit Leuchtturm (Le port de mer au fanal).

R. D. 7 Schiffbruch (Le naufrage), L. V. 33.

R. D. 16 Aufbruch der Herde (Le départ pour les champs), L. V. 20.

R. D. 13 Hafen mit großem Turm (Le port de mer à la grosse tour), L. V. 17.

1636 R. D. 23 Forum (Le Campo=Vaccino) 1636, L. V. 10.

R. D. 8 Rinderherde (Le bouvier), 1636.

Um 1636 R. D. 6 Tanz am Rande eines Wassers (La danse au bord de l'eau).

1637	R. D. 28—40 Feuerwerksserie (Feux d'artifice), 1637.
(1638—1651	Keine datierten Radierungen.)
Um 1639	R. D. 10 Tanz unter Bäumen (La danse sous les arbres), vgl. L. V. 13.
	R. D. 24 Ländlicher Tanz (La danse villageoise), vgl. Bild bei Westminster (vielleicht auch später, nach 1650).
Um 1645—1650	R. D. 14 Holzbrücke (Le pont de bois), L. V. 52.
	R. D. 15 Sonnenaufgang (Le soleil levant), L. V. 5.
	R. D. 12 Briganten (Scène de brigands), vgl. L. V. 3.
Spätzeit, nach 1650	R. D. 18 Herde bei aufziehendem Gewitter (Le troupeau en marche par un temps orageux), 1651.
	R. D. 21 Schäfer und Schäferin (Berger et bergère conversant), vgl. L. V. 87.
	R. D. 17. Merkur, der Argos einschläfert (Mercur et Argos), 1662.
	R. D. 20. Apollo und die Jahreszeiten (Le temps, Apollon et les saisons), 1662, L. V. 150.
	R. D. 19 Ziegenhirt (Le chevrier), 1663.
Außerdem	R. D. 41—44, nicht näher einzuordnende Kritzeleien.



ARBEITSWEISE UND ZEICHNUNGEN



Lage vor Tags und biß in die Nacht im Felde / damit er die Tagröhte / der Sonnen Auf- und Nidergang / neben den Abend-Stunden recht natürlich zu bilden / erlernete / und wann er eins oder das andere im Feld wol betrachtet / temperiert er alſobald ſeine Farben darnach / lieſſe damit nach Haus / und wandte ſie an ſein vorhabendes Werk mit viel größerer Natürlichkeit / als kein anderer vor ihm getan.«

So berichtet uns Sandrart über Claude Lorrains Arbeitsmethode aus den Zeiten Ende der zwanziger Jahre, als Claude nach dem mißglückten Versuch in Nancy wieder in seiner geistigen Heimat Rom eingetroffen war. Er spezialisierte sich damals und von da ab, da er in der figuralen Zeichenkunst »keine einige Manier noch Zierlichkeit« annehmen konnte, auf das Anfertigen von kleinen Landschaftsbildchen mit Architektur. Aber diese Kunst will er nun auch vertiefen, »ergründen«. Dazu begibt er sich in die Natur, sucht ihr »auf alle Weyß beizukommen«. Die Zeichnungen Claudes — dieses vielleicht schönste Ergebnis seiner Kunst — bestätigen oder ergänzen Sandrarts Angaben. Tatsächlich macht das Wesentliche der Kunst Claudes das aus, worauf Sandrart hinweist: die Beobachtung des wechselnden Lichtes, der Tageszeiten, der Morgen- und Abenddämmerung. Auf dieses farbige Lichterlebnis stimmt er seine Palette — macht wohl ganz im Rohen eine Farbenskizze —, dann geht er nach Haus und malt das Bild nach seinen noch frischen Erinnerungen. Sandrart rühmt sich nun, er sei es gewesen, der Claude diesen unbequemen Weg erleichtert hätte. Durch ihn hätte Claude direkt nach der Natur zu malen gelernt. Claude sei viele Jahre hindurch »täglich in das Feld hinaus und den weiten Weg wieder heim gelauſſen / biß er mich endlich zu Tivoli, in den wilden Felſen bey dem berühmten Waſſerfall / mit dem Penſel in der Hand angetroffen / und geſehen / daß ich daſelbſt nach dem Leben mahlte / auch viele Werke nach der

Natur selbsten und nicht aus Imagination und Einbildung machte / so ihme dermaßen wol gefallen / daß er gleiche Weiß anzunehmen sich endlich beflissen«. Auch noch eine andere etwas versteckte Stelle bei Sandrart ist wichtig und charakteristisch: »als mein nächster Nachbar und Hausgenoß zu Rom / der berühmte Claudius Gilli, sonst Loraines genant / immer mit ins Feld wollte / um nach dem Leben zu zeichnen / aber hierzu von der Natur gar nicht begunstet war / hingegen zum Nachmahlen eine sonderbare Fähigkeit hatte / als haben wir ursach genommen (anstatt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pensel) in offenem Feld / zu Tivoli, Frescada, Subiaca und anderer Orten / auch al S. Benedetto die Berge / Grotten / Thäler und Einöden / die abscheuliche Wasserfälle der Tyber / den Tempel der Sibylla und dergleichen mit Farbe / auf gegründt Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist / meines dafürhaltens / die beste Manier / dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzu weit zurückgegangen / da die wahre Gestalt der Sachen nimmer mehr also pur eigentlich herauskommet.«

Der reife und große Claude Lorrain hat sicherlich nicht seine Gemälde vor der Natur entworfen oder gar fertig gestellt. Aber in jener römischen Frühzeit, von der Sandrart erzählt, ist es schon möglich, daß manche seiner kleinformatigen Bilder vor der Natur entstanden sind. Das brauchte er übrigens nicht erst von Sandrart zu lernen. Auch sein Lehrer Tassi malte Civitavecchia »dal naturale«, wie aus Rechnungen hervorgeht. Von Claude selbst berichten die Biographen, daß er die Villa Madama mit ihrem »Hain und anderen schönen Veduten« nach der Natur gemalt hätte; ein Bild, das Clemens IX. gern für sich erwerben wollte, das aber der Künstler — weil er es nur für sich gemalt — nicht hergab, vielmehr seinen Erben hinterließ. So mögen solche kleinformatigen Bilder,[89] wie die für Béthune, aber auch andere, wie das Bildchen mit der Ansicht von Castel Gandolfo für Urban VIII., vor der Natur entstanden sein — was übrigens ein kompositionelles Umsetzen bis zu einem gewissen

Grade durchaus nicht ausschließt. Die großen Landschaften Claudes, besonders die nach 1640, sind jedoch sicherlich nicht vor der Natur entstanden — es sind durchaus komponierte Ideallandschaften, die keinen Naturausschnitt, sondern stets das Typische der Landschaft geben wollen. Sie sind auch technisch mit großer Mühe und Sorgfalt gearbeitet, wie das nur im Atelier möglich ist. Sandrart widerspricht sich selber, wenn er sagt: »Zwar ist es wahr, daß er seine Landschaften mit überaus großer Mühsamkeit / durch oft wiederholtes Übermahlen / Untersuchen und Übergehen zu solcher Perfection bringet / so daß er oftmals an einer Sach ein oder zwey Wochen arbeitet / und gleichwohl fast nicht zeigen kan / was er gethan hat«. Also an ein »Prima«-Arbeiten, wie vor der Natur, ist nicht zu denken.

Gerade ein solches Arbeiten im Atelier verlangt eine ganz genaue und intime Kenntnis, ein überragendes Beherrschen des Naturgegebenen. Nicht um manieristische Phantasien war es einem Künstler wie Claude zu tun. Naturformen dienten ihm nicht nur als Unterlage für künstlerisch freie Stilisierung und spielerische Übertreibung (wie etwa in den Esquilin-Landschaften oder bei Bles). Er erstrebt ein normatives Erfassen in ideeller Steigerung alles organisch Gewordenen: der Blumen, Bäume und Büsche, der Berge und Hügel, der Erd- und Meeresoberfläche und der Wolken — das alles eingetaucht in den Strom der wechselnden atmosphärischen Erscheinungen. Sandrart blieb immer Manierist, er suchte abzubilden: »gute Felsen / Stämme / Bäume / Wasserfälle / Gebäuden und Ruinen / die groß und zur Ausfüllung von Historien tauglich waren.« Hingegen malte Claude »in kleinem Format, was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen / nach dem Horizont verlierend / gegen den Himmel auf / darinn er ein Meister ware.« So wird Claude seine Methode trotz Sandrart nicht auf lange Zeit geändert haben.

Ein unermüdlicher Wanderer — durchaus unitalienisch darin — zog er durch die römische Campagna mit ihrer den nordischen Fremden so ergreifenden, grandiosen Unfruchtbarkeit. Er streifte durch die lieblichen Albaner- und

die rauheren Sabinerberge von Tivoli bis Subiaco, war aber vielleicht noch mehr heimisch in den gestrüppbewachsenen Niederungen nach dem Meer zu, den pontinischen Sümpfen und am Strande vom Kirke-Kap bis Civitavecchia. Dort lebte er wohl mit den Hirten und ihren Herden: ein Halbwilder (auf dem Sandrart-Porträt sieht er wenigstens so aus). Dort erfaßte er von jeder Konvention befreit unmittelbar das organische Wachstum, die geheimsten Licht- und Luftreize jener großen, fast mythologischen Natur, in der alles belebt und der Mensch nicht wichtiger ist, als Baum oder Welle oder die glatten, dumpfen Rinder, die durch die Furt hindurch schwerfällig nach ihrem Stalle streben. Nur daß mitunter der Klang einer Hirtenflöte die Stille der Einöde durchbricht und damit doch ein neues schwärmerisches »sentimento« erweckt. Das war Claudes künstlerische Heimat, und von diesem »studio dal vero« geben seine wundervollen Zeichnungen unschätzbare Kunde.

Freilich strebte Claude ursprünglich nach scheinbar Höherem. Den Organismus »Mensch« zu bilden, war ihm versagt. Das ist seinen Kameraden, für die die Historie, die menschliche Figur fast ausschließlich im Mittelpunkt des Interesses steht, schon zeitig aufgegangen. »hie kann ich nicht unterlassen zu erzehlen / daß / wie glückselig dieser schöne Geist ist / die Natürlichkeit der Landschaft wol vorzustellen / also unglückselig sey er in Menschen und Thieren / ob sie schon nur eines halben Fingers lang / und unangesehen er sehr große Mühe und Arbeit daran wendet / auch viele Jahre zu Rom auf den Academieen nach dem Leben und denen Statuen gezeichnet / ja größern Fleiß auf die Bilder / als Landschaften gewendet / bleiben sie doch mißfällig.« Später hat Claude das vergebliche Bemühen wohl selbst eingesehen, denn er pflegte scherzhaft zu sagen, daß er zwar seine Landschaften verkaufe, die Figuren darauf aber umsonst gebe. So sind die Figuren auf den meisten Bildern, besonders der späteren Zeit, von anderer Hand. Baldinucci nennt Filippo Lauri, der um eine Generation jünger als Claude sich speziell auf die Verfertigung von Bildchen mit kleinen Figürchen gelegt hat. Für die früheren mehr genrehaften »Figurinen« wird Jan Miel

genannt, ein Altersgenosse Claudes. Auch Francesco Allegrini, ein noch
weniger bekannter Maler, scheint hier und da geholfen zu haben. Figuren-
zeichnungen von Claude sind nicht erhalten. Er dürfte auch auf ihre Auf-
bewahrung kaum Wert gelegt haben. Doch kommen auf seinen Land-
schaftsskizzen hier und da Figuren in größerem Maßstabe vor: Hubertus,
Christophorus, Aeneas, die Musen u. a., die allerdings ziemlich hölzern und
ungeschickt erscheinen. Seine kleinen Figürchen dagegen, sowohl von Mensch
wie von Tier, sind sehr viel besser. Vor allen Dingen sind sie stets außer-
ordentlich gut und mit einem sicheren Instinkt in den Zusammenhang gesetzt,
passen sich der Landschaft an und heben sie, indem sie sie beleben. So gibt
auf dem »Bouvier« die kleine Gestalt des lagernden flötenspielenden Hirten,
der so selbstverständlich die kreisende Bewegung abschließt, dem reizvollen
Gebilde den letzten, aber unentbehrlichen Akzent. Dasselbe gilt von den
»Briganten«. Je reifer der Künstler wird, desto mehr vermeidet er die Häufung
der Figuren, die auf seinen ersten Kompositionen noch etwas genrehaft in
den Vordergrund treten; auch das zu stark Silhouettenhafte macht einer weicheren
Einfügung Platz. Die Figuren gehören auch bei seinen Gemälden notwendig
zum Kunstwerk; zweifelsohne hat Claude immer genau angegeben, wo sie
ihren Platz in dem künstlerischen Gesamtbild einzunehmen hatten. Nur die
Ausführung vertraute er Fremden an.

Merkwürdig, daß derselbe Mann, so ungeschickt im Zeichnen der mensch-
lichen Figur, gleichzeitig ein ausgezeichneter und anscheinend passionierter
Architekturzeichner war. Freilich war er da bei Tassi in einer sehr guten,
jedenfalls langjährigen praktischen Schulung gewesen. »Er machte bewunderns-
werte Perspektiven,« sagt Baldinucci von ihm, »speziell runde Tempel und hatte
dafür ein besonderes Talent, zeichnete Basen und Kapitelle nach bestimmter Regel,
nicht nur so nach dem Augenmaß, wie es viele Landschafter machen.« Niemand
hat früher soviel Prachtgebäude angebracht, wie Claude es mit sichtlicher Lust
tut, besonders auf seinen Hafenbildern, aber auch sonst, wo irgend möglich.

Dadurch erhalten die Landschaften den großen feierlichen Stil, der die meisten von ihnen auszeichnet, freilich auch etwas steif und überladen wirken kann. Es sind große, pompöse Gebäude, in dem strengen Barockstil klassizistischen Gepräges — dem im engeren Sinne barocken, massenbewegten Stil Borrominis stand Claude (wie auch Poussin) sicherlich ablehnend gegenüber. Meist sind es freientworfene Bauten, öfters aber auch Nachahmungen vorhandener Baulichkeiten und vor allen Dingen römisch antiker Ruinen. Bild und Radierung des Forums geben dafür ein gutes Beispiel, das sich noch an Brilsche ähnliche Veduten anlehnt. So haben sich auch noch sorgfältige Zeichnungen Claudes von römischen Ruinen, Wasserleitungen und Grabmälern, von Bastionen, Brücken und anderen Bauten erhalten.

* * *

Claudes intimstes Erfassen der Natur, sein ganz gelöstes Sichversenken in ihre wunderbaren Erscheinungen ist aber niedergelegt in seinen reinen Landschaftszeichnungen. Kein Wunder, daß sie schon früh gesammelt wurden.[90] Auf Grund des zugänglichen Materials läßt sich eine eigentliche Entwicklungslinie noch nicht fest begründen.[91] Auf das Technische allein aufzubauen, so daß die einfachen Feder- oder Stiftzeichnungen durchaus früher wären, als die einer zusammengesetzten farbigen Technik,[92] scheint mir bedenklich und nur soweit zuzugeben, als allerdings die kompliziert behandelten Kompositionszeichnungen oft einer späten Zeit, ja sogar dem späten Alter angehören.

Es gibt Einzelstudien von ihm: Gräser, Malven, Büsche, wie er solche Vegetationen auch auf dem Streifen, den er seinen Gemälden gern vorsetzt, aufzubauen liebt. Ganz einfach mit breiter Feder hingesetzt, mit der Naivität eines Henri Rousseau. Bei solchen Blättern könnte man des Ausspruches seines erbittertsten Kritikers Ruskin gedenken: Claudes Zeichnungen sehen aus wie die eines Kindes von zehn Jahren. Das Gehässige dieses Paradoxes mildert sich, wenn man nur an das Naive, Glückliche denkt, womit ein geniales Kind



NATURSTUDIE. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





FELSEN UND BÄUME. LONDON, BRIT. MUSEUM

seine Freude an der Erscheinung umsetzt: zufassend und fern von jeder Handwerksgeschicklichkeit. Aber diese gewissermaßen kindlichen Zeichnungen Claudes sind nur vereinzelt. Claudes Schönheit und Einzigkeit beruht auch nicht so sehr im Erfassen der Einzelform des Gegebenen, Struktiven — vielleicht waren Landschafter viel geringerer Qualität ihm darin überlegen. Auch nicht in dem Verlebendigen der Form durch Bewegung, durch ein gewaltiges Aufwühlen, durch Herausreißen des innersten Lebensnervs, wie es die Stärke eines Rubens vermochte. Claudes friedliches und beruhigtes Temperament sieht ebenfalls Bewegung in dem Naturgegebenen, aber eine zartere, die durch Spiel des Lichtes über zusammengefaßte Fläche hinweg entsteht, durch unwägbares Flimmern der Luft, gegen die flackernde Silhouetten schwarzer



BAUM UND BERG. LONDON, BRIT. MUSEUM

Stämme und hingetupfter Zweige und Blätter sich abheben. In diesem Sinne lebendig bewegt sind auch seine reinen Naturstudien, in denen das Gegenständliche noch zum Zweck der späteren Ausführung betont sein muß. Ein Fels wird nicht isoliert gegeben, sondern im Zusammenhang mit Erde und Buschwerk, mit Vegetation, die auf und um ihn sprießt, jungen Stämmchen, die durcheinander wirren, so daß ein ganz intimes, in sich geschlossenes Interieur entsteht. Nur die Konturen sind mit Kreide oder Feder umzogen, das ganze innere Leben bewirken jene herrlichen Lavierungen mit Bister, wie sie in diesen warmen und weichen Nüancen niemand meisterlicher handhabte als Claude Lorrain. Sie vermitteln das Atmosphärische, das über Stein und Busch lagert, durch die Abtönung in Hell und Dunkel baut sich — rein im Malerischen bleibend — die Form.



BAUMSILHOUETTEN. LONDON, BRIT. MUSEUM

Die meisten der Zeichnungen gehen nicht so ins Einzelne, sondern geben reinste Impression. Diese rasch hingesetzten ganz unmittelbaren Skizzen geben, durch keine Konvention gestört, den feinsten Ausdruck von Claudes sensibler und seiner Zeit weit vorauseilender Naturempfindung. Der Bister — diese Rußfarbe — wird in seinen Händen zu einem außerordentlich tonreichen und schmiegsamen Material, das die feinsten Stufungen lichterfüllter Berghänge wiedergibt, gegen die sich weich und doch bestimmt spitze Gräser, sich win= dende Bäume, dünne Zweige mit leicht hingestreuten Blättern, silhouettierte Gestalten abheben. Ebenso, noch reduzierter und stilisierter stehen sie auf einem anderen Blatt gegen abgetönte Luft. Wiederum ganz anders, gar nicht mehr auf Silhouettenwirkung, sind die nur mit dem Pinsel hingewischten Stimmungslandschaften — ungemein suggestiv, flächig aufgebaut und doch weich vertieft. Den unmittelbaren Eindruck geben sie durch das nur An= deutende, so eilig Hingeworfene, daß die kahlen Stämme wie Schlangen in die Luft stehen, die Äste sich in Schnörkeln winden. Durch die sanfte Verteilung



SKIZZE VON BAUMEN, WIEN. LONDON, BRIT. MUSEUM

von Hell und Dunkel und durch den porösen Auftrag der Lavierung, die Helle und zugleich auch Feuchte der Atmosphäre in sich birgt, entsteht die »Stim= mung«. Unvergleichlich kommt dieses Feucht=Weiche, ganz groß und zu= sammengefaßt gesehen, in einer nächtlichen oder ganz früh=morgendlichen Tiberlandschaft zum Ausdruck. Der Büsche »Schattenruh« spiegelt sich schwarzvertieft in den reinen Fluten. Über die ganz weite Ebene verteilt tauchen die weichen, tiefdunklen Buschballen auf, einzeln oder zu Ketten ge= schlossen. überall durchsetzt von Wasser oder feuchtem Boden, bis zuletzt die klare Form der Berge den bedeutenden Abschluß bildet. Ein anderes Blatt ist nicht so dekorativ, aber ebenso von »Stimmung« erfüllt — ein wahres »nocturno«. Naiv und zugleich voll geklärten Schauens. Über die Hälfte



TIBER BEI ROM. LONDON, BRIT. MUSEUM





NOCTURNO. LONDON, BRIT. MUSEUM

der Komposition ist ausgefüllt mit einer Riesenbaumwand, die nur mit ein paar hastigen Federstrichen gegliedert ist. Ihr Leben erhält sie wiederum durch die helldunklen Bistertönungen, die weich ins Weiche sich fortsetzen bis in die wolkige Luft, durch die Mondenlicht dringt, das Flußtal erleuchtend.

Claude kam es darauf an, durch Verteilung von großen Flächen, von Licht und Schatten die Massen zu gliedern, auf diese Weise stets vom male⸗risch belebten Innern, nie von der Linie aus aufzubauen: das zeigt die Anlage der Zeichnung eines Hohlwegs. Hier ist, durch die Lavierung von Bister vor⸗bereitet, das Allgemeine, so auch die Rundung des Weges, der zwischen zwei hohen Lehmbänken läuft, gegeben; dann ist mit schwarzer Kreide hineinge⸗arbeitet, um einzelne Gelenke zu betonen; energische Schraffuren rücken die



HOHLWEG. LONDON, BRIT. MUSEUM

hellbeleuchtete Vorderwange der Lehmbank nach vorn und erzeugen so Tiefe. Dann wird weiter mit Bister laviert, die breiten, dunkel sich abhebenden Flächen werden angegeben. So kommt ein ganz modern wirkender Land=schaftsausdruck zustande. Diese weiten Flächen in ihren gegensätzlichen und doch aufeinander gestimmten Stufungen können zu einer ganz erstaunlichen Energie und Größe sich steigern, wie man sie wohl einem Rembrandt, aber kaum dem mitunter scheinbar leidenschaftslosen Claude zutrauen würde. Ohne jedes »Repoussoir« breitet sich, nur vom Licht und zarten, zerrissenen Schatten auf=gewühlt, der Boden. Schwarz (aber differenziert) steigt steil eine Baumwand seitlich auf, schräg und unruhig nach der Mitte abfallend, Sträucher darauf gegen den Himmel mit kreuzweisen Pinselhieben angedeutet; dagegen aber erhebt sich das regelmäßige Viereck einer hellen lavierten Wand, eines Hauses



HAFEN UND LEUCHTTURM VON CIVITAVECCHIA. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





STUDIE MIT TURMWAND. LONDON, BRIT. MUSEUM

oder Turms, nur ganz am Fuß von dunklerer Silhouette unterbrochen. Da= zwischen Luft und unbestimmte Ferne. Nie kommt in Bildern Claudes ein so unmittelbarer Wirkungsgegensatz zwischen Ruhig und Bewegt, Geschlossen und Offen zum Ausdruck wie auf einer solchen Zeichnung. Von diesen Be= leuchtungsstudien, die freilich nicht immer von gleicher Kraft, gibt es sehr viele: von weiten Flächen, oder von Bäumen in der Landschaft oder mehr ge= schlossen in parkähnlichen Lagen.

Dann haben wir eine Fülle von Blättern, die nicht intime Landschaft= Interieurs, sondern größere, weitere Ausschnitte geben. Darunter auch ganz sachliche. So enthält das Berliner Kabinett eine Vedute des Hafens von Civitavecchia mit dem Leuchtturm (Claude hat es mit seiner unbeholfenen



SONNENBELEUCHTETE BÄUME. LONDON, BRIT. MUSEUM

Schrift genau bezeichnet). Die kahlen Bastionen, Turm und Denkmal sind mit der Feder ganz nüchtern hingeschrieben, nur die Lavierungen der Luft zeigen eine besonders feine Stimmung. Es ist sehr wohl möglich, daß die Zeichnung relativ früh entstanden ist, als Claude von Nancy über Marseille nach Rom zurückkehrte und, wie erwähnt, in Civitavecchia langweilige Quarantäne durchmachen mußte (es gibt noch mehrere derartige triste Skizzen des Hafenortes). Interessant ist auch eine ebenfalls wesentlich sachlich-topographische Zeichnung aus der Campagna di Roma »veüe a 3 milles de roma«, ein Blick von einem Hügel mit Büschen und kahlen Bäumen herab auf den gewundenen Lauf des Tibers mit dem fernen Sorakte am Horizont. Der feine Federstrich spielt hier die Hauptrolle, da es mehr auf die Form als auf die Beleuchtung ankam. Die Lavierung ist daher nur leicht (auf demselben Blatt oben eine leichte Skizze des Berghintergrundes nur mit der Feder). Andere



CAMPAGNA ROMANA MIT TIBER. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





RIPA GRANDE. LONDON, BRIT. MUSEUM





KONSTANTINSBOGEN. LONDON, BRIT. MUSEUM

Studien von bestimmbaren Lokalitäten sind ausgeführter, mit breiterem Feder≈strich und oft ebenfalls nur leichter Lavierung. Zum Teil sind es römische Veduten, die freilich nicht immer genau der Wirklichkeit entsprechen müssen. So ist der Konstantinsbogen zwar an sich ziemlich genau skizziert, aber die ländliche Umgebung mit den weidenden Schafen ist romantische Zutat. Der Hafen Roms, die »ripa grande« mit dem scharfen dunklen Vordergrunds≈streifen und den fast pointillistisch getupften Häusern ist ganz bildmäßig aus≈geschnitten. Das Blatt dürfte der römischen Zeit um 1630 angehören — schon wegen des Callotschen Figurenstils. Dieser begegnet auch auf der Dresdener Zeichnung des Platzes von S. Maria Maggiore, der von Menschen wimmelt. Komposition, wie Figuren erinnern sehr an den »Campo vaccino« Claudes,



CAMPAGNA. WIEN, ALBERTINA

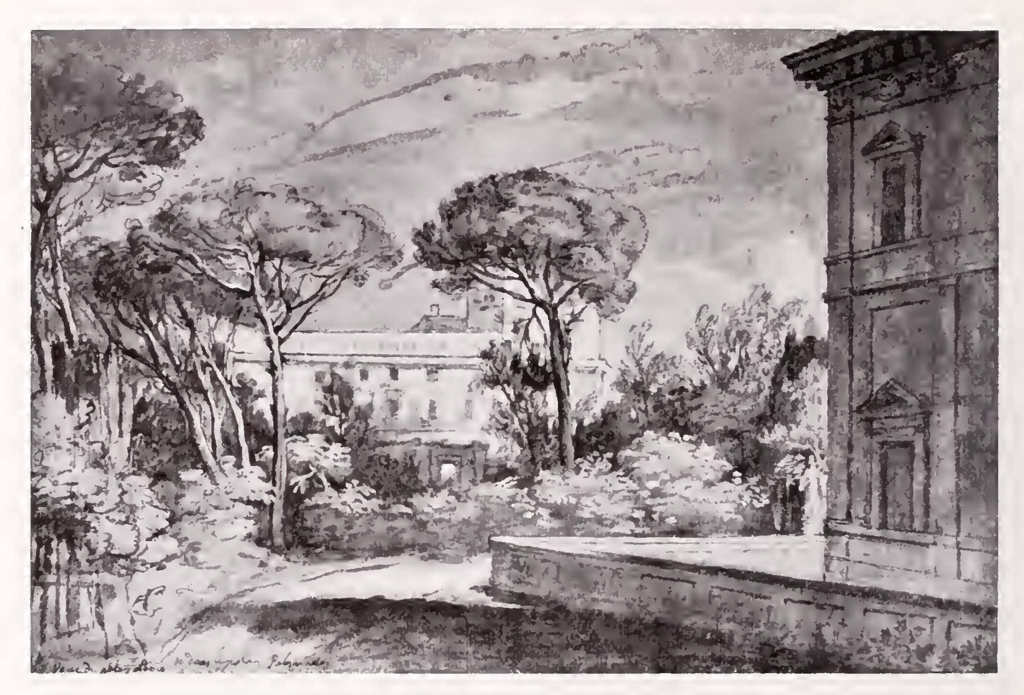
so daß Anfang der dreißiger Jahre hierfür in Frage kommen würde.[93] Auch die Zeichnung des Tiberufers mit der römischen Stadtmauer und dem Vesta-Rundtempel als Krönung ist bildmäßig gedacht — worauf schon die strenge Diagonale des Aufbaus hinweist. Ganz reif ausgeglichen, daher wohl in die spätere Zeit Claudes zu setzen ist die schöne, helle Zeichnung eines römischen Palazzos (Palazzo Albani?) vom Garten aus gesehen — auch hier springt durch den schrägen Eckeinschnitt des Kasinos im Vordergrund das Bildmäßige stark ins Auge. Ein Sujet, das einen Impressionisten vom Schlage Trübners gereizt hätte. — Wieder mehr auf Wechsel und Vibrieren des Lichtes über die Flächen hin gesehen, daher auch mehr mit dem Pinsel gearbeitet, aber doch unmittelbaren Natureindruck noch festhaltend sind Zeichnungen wie die Ansicht von Tivoli und das Albertina-Blatt mit den Ruinen eines großen Kastells und dem Blick hinab über die weite, sonnenbeglänzte Campagna-Ebene — meisterlich in der Auflockerung der Materie und ihrer Durchdringung



S. MARIA MAGGIORE. DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT



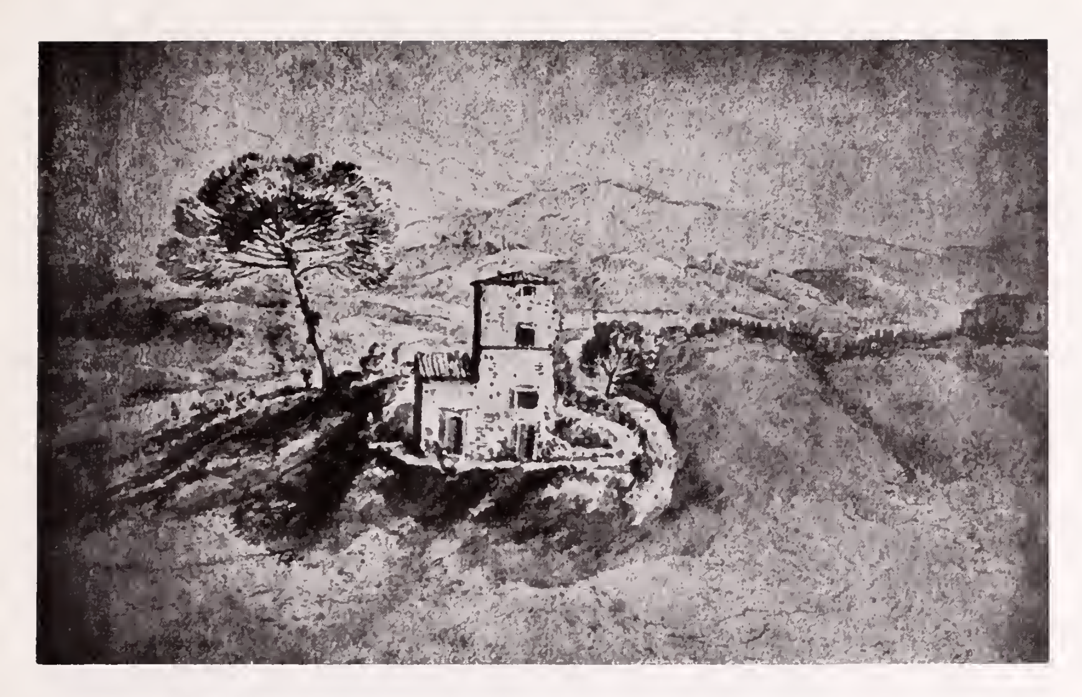
TIBERUFER MIT VESTATEMPEL. WIEN, ALBERTINA



PALAZZO ALBANI. WIEN, ALBERTINA



TIVOLI. LONDON, BRIT. MUSEUM



HAUS IN BERGLANDSCHAFT. WIEN, ALBERTINA

durch das Licht. Noch packender — fast unheimlich — erscheint ein weißes Haus mit breitem Turm, von konzentrischen Umwallungen beinahe eingeschnürt, alles zentral beherrschend, aufsaugend. Nur eine schrägstämmige Pinie strebt nach außen; die stofflich gelockerten und doch in sich beruhigten Flächen kahler Hügel und Berge verharren neutral nach den Rändern zu. Die ganze Kraft kann sich, wie bei Cézanne, auf die eingebettete Mitte konzentrieren.

Mitunter tritt bei solchen weiten Landschaftsskizzen auch das Figürliche mehr als gewöhnlich hervor. Besonders eindrucksvoll auf einem Berliner Blatt (aus der Coll. Richardson). Claude war sicherlich immer — er, der so viel in wilder Natur lebte — ein Tierliebhaber und Tierbeobachter. Kühe, Schafherden, Ziegen finden sich von früh an bis in sein spätestes Alter auf Bildern wie Radierungen. Selten hat er Tiere von solcher Monumentalität dargestellt, wie auf dieser Federzeichnung, die ihr Leben dem Hell und Dunkel verdankt,



BUCHT MIT TURM. LONDON, BRIT. MUSEUM

von außerordentlich kräftiger Bister-Tönung vermittelt. Die Gestalten der pflügenden Bauern erinnern an Claudes frühe Furt-Radierung. Die Weite der Landschaft, deren flache Dünen in das Meer übergehen, das stark Räumliche, sowie die glänzende Modellierung der Pferde- und Ochsengespanne lassen auf reifere Zeit schließen. Das wundervolle Blatt — im Charakter beinahe niederländisch — steht freilich ziemlich vereinzelt im Werke Claudes.

* * *

Mehr nach der Komposition hin, als die bisher besprochenen Landschaftsstudien, geht eine ganz flüchtige, aber deshalb nicht weniger bestrickende Skizze einer Bucht mit Turm, die wieder ganz weich mit dem Pinsel aquarellartig hingesetzt ist, aber durch Umziehung wichtiger Konturen Akzente erhält.



PFLÜGENDE GESPANNE AM MEER. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





LANDSCHAFTSKOMPOSITION. DRESDEN



LANDSCHAFTSKOMPOSITION. DRESDEN



FELS UND LANDSCHAFT. WIEN, ALBERTINA

Nur allerfeinstes Gefühl für Leicht und Schwer im Farbigen, wie im konstruk⸗tiven Sinn konnte ein so impulsives, kleines Meisterwerk schaffen. Stärker konturiert, daher dekorativ wirkend sind zwei Zeichnungen im Dresdener Kabinett: tief beschattete Bäume, die sich im Wasser spiegeln, und ein Blick über parallel hintereinandergelegte Hügel⸗ und Bergketten. Sicherlich nicht mehr reine Naturstudien, sondern schon freiere Kompositionen. Auch ein Albertina⸗Blatt mit einem Felsen an der Seite — hervorragend wiederum in der Behandlung der Luft⸗ und Wolkentöne — ist zwar noch Beleuchtungs⸗studie, hat aber in seiner traumhaften Existenz etwas durchaus Unrealistisches. Noch deutlicher »ideale Komposition« ist eine ungemein reiche Zeichnung in London. Die große Baumgruppe der Mitte, die Schafherde darunter auf bewegtem Vordergrundsterrain, die kleine Buschkulisse, der entsprechende Baum⸗ und Felsenaufbau etwas weiter zurück, auf der anderen Seite die beiden Durchblicke über Brücke, Busch, Baum hinweg in die helle Ferne: alles



KOMPOSITION FÜR EIN BILD. LONDON, BRIT. MUSEUM

Motive, die auf Gemälden Claudes von seiner mittleren Zeit an begegnen. So stoßen wir auf unmittelbare Vorbereitung für ein Bild (ob ausgeführt oder nicht). Es fehlen nur noch die menschliche Staffage, die Architekturen und die Farben, die durch kunstvoll abgetönte Lavierungen freilich ersetzt werden. Das beliebte Thema der Furt oder Tränke, das Claude in Bildern und Ra= dierungen so oft behandelt, begegnet, sie vorbereitend, auch in den Zeichnungen. Eine Albertina=Studie kommt in der Verteilung von Licht und Schatten, in der Art wie der sitzende Hirt sich vom Wasser abhebt, in der Zeichnung des seitlichen Baumes sehr nahe an die »Furt« im Prado (Abb. S. 71) heran. Die Ge= samtkomposition ist dieselbe, nur sind die Bäume des anderen Ufers noch nicht zu der einheitlichen Baummasse zusammengeschlossen (deshalb wohl naturnäher), und von den Tempelsäulen ist noch keine Spur. An das sehr ver=



FURT. PARIS, ÉCOLE DES BEAUX ARTS



BRÜCKE. WIEN, ALBERTINA



TRÄNKE. WIEN, ALBERTINA

wandte Motiv der Radierungen (des »Bouvier«), kommt eine andere Zeichnung heran, auf dem gerade diese andere Uferseite und der Zugang zu dem in Bäumen versteckten Hof betont ist. Es ist wohl eine ziemlich nahe Vorbereitung zu dem radierten Blatte, ermangelt aber freilich noch der Abgewogenheit der fertigen Komposition. Das menschlich belebende und erregende Moment des Flötenspielers steht noch aus, doch sind die landschaftlichen Elemente schon über Naturausschnitt hinaus mit einander verbunden. Komponiert in diesem Sinne ist auch eine Albertina-Zeichnung (fast ganz Feder), auf der die Brücke, die zu dem Motiv gehört, mehr im Vordergrund steht. Hier fehlt auch nicht der kleine blattbewachsene Sprungbrettstreifen vorn, den Claude so gern benutzt, die Seitenkulissen des Mittelgrundes usw. Aber

alle pompösen und akademischen Beigaben sind auf diesen Blättern noch nicht vorhanden, was ihrer Anmut keinen Abbruch tut.

In die gleiche Kategorie gehört auch die schöne Berliner Zeichnung mit Herde und Hirten, Brücke im Mittelgrund und gewundenem Hohlweg zur getürmten Stadt. Nur ist die Technik hier komplizierter, erst sind flüchtig die Konturen (wohl mit Tusche) mit der Feder gezogen, dann ist mit hellem Bister laviert, dem für die goldgelben Tönungen etwas lichter Ocker beige- mischt ist. Schließlich sind die Lichter mit Deckweiß gehöht. Dadurch wird eine reiche, farbig nüancierte Wirkung erzielt. Da die Komposition schon bis ins Einzelne hinein genau wie auf einem Bilde abgewogen, ein entsprechen- des Gemälde aber nicht bekannt ist, so ist es leicht möglich, daß solche durchgeführten Zeichnungen nicht als Vorlagen dienten, sondern als Kunst- werk für sich geschaffen wurden. Andere Zeichnungen sind noch stärker ins Farbige hinein behandelt, so daß auf einer ebenfalls in Berlin befindlichen Zeichnung (wiederum »*Viehtränke mit Brücke*«) eine ausgesprochene Gouache- wirkung entsteht. Hier ist Deckweiß in Wasserfläche und Luft, in der ragenden Baumkrone und auch sonst reichlich verwendet worden. Auch mit Rötel ist stark hineingearbeitet, vor allem im Vordergrund an dem Tümpel, den das Vieh durchschreitet, und auch in der Luft. Diese Zutaten spielen eine fast größere Rolle als die schwarzkreidige Unterzeichnung, sowie die Bisterlavierung; die Gegensätze zwischen dem warm beleuchteten Vordergrund und den hellen Tönen der sonnenbeglänzten Flußtalferne kommen dadurch noch stärker heraus.

Inhaltlich darüber hinaus gehen die zeichnerischen Kompositionen mit mythologischer oder religiöser Staffage. Eine der frühesten dürfte die Berliner Zeichnung sein (Feder mit Bister laviert): »*Auf einem Waldweg wird ein Heiliger überfallen*«. Das Blatt wird durch einen Segmentbogen nach oben hin ab- geschlossen. Es dürfte wohl ein Entwurf zu einem Fresko sein, ähnlich den Lunetten von Bril im Palazzo Rospigliosi, in dem ja auch Claudes Lehrer



LANDSCHAFT MIT BRÜCKE. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





LANDSCHAFT MIT FURT UND BRÜCKE. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





TURMBAU ZU BABEL. LONDON, BRIT. MUSEUM

Tassi beschäftigt war. Auch an eine Kirchenlandschaft in der Art der Carracci und Gehilfen bei Doria könnte man denken. Die Zeichnung ist noch etwas unlebendig, die Behandlung des Bisters noch nicht so nüanciert und überlegen wie später. (Ob die Figuren eigenhändig, steht dahin.) Aus sehr viel reiferer Zeit hingegen ist eine Komposition in London, in der sich Claudes Architektur-Phantasie entladet: »*Der Turmbau von Babel*«. In dem gesamten Aufbau erinnert das Blatt sehr an ein Gemälde Claudes: »Esther und Ahasver«.[94)] Der Vordergrund wird durch eine Treppe mit Balustrade, die zu einem Tempel führt, abgeschlossen. Eine vornehme Gesellschaft ist da versammelt. Mehr nach dem Grund zu türmt sich, hier wie da, ein ungeheures Schloß auf, ein Komplex von Gebäuden mit monumentalem Portikus (Vorbild wohl der Vatikan). In der Ebene weiter hinten ragt der Kegel des Babelturms.

Eine Komposition, wie sie der Phantasie eines flämischen Künstlers, der noch von Brueghel oder Bles herkommt — auch die vielen Vögel erinnern daran —, eher entsprossen sein könnte, als der eines romanischen oder romanisierten.

* * *

Mythologische Szenen spielen in der Phantasie des alten Meisters eine sehr große Rolle. Wir kennen eine ganze Reihe davon, die zum Teil mit den ausgeführten Gemälden übereinstimmen. Claude, der in seinem Alter nicht mehr in seine geliebte Campagna konnte, hat wohl in der Stille seines Studio dabei verweilt, derartige Landschaften mit betonter Staffage zu entwerfen — vielfach mit Benutzung früherer Motive — und besonders liebevoll als farbige Zeichnung auszuführen. Es sind das also ebenfalls Blätter, die nicht, oder nicht nur als Vorbereitung dienten, sondern für sich betrachtet werden wollten, mit denen Claude auch hier und da Freunden und Gönnern ein Geschenk machte. Diese Spätwerke des Meisters wurden von den Kunstschriftstellern der vergangenen Generation sehr über die Achsel angesehen, als »senil« oder sogar lächerlich gestempelt. Das hängt zusammen mit der Nichtachtung oder Geringschätzung, die jene Zeit überhaupt für Alterswerke hatte. Mögen auch bei vielen dieser Zeichnungen große Schwächen festzustellen sein, es gibt andere, die malerisch und in der Größe der Auffassung zum Schönsten gehören, was Claude geschaffen hat. Aus diesen späten Jahren stammt auch die »*Entführung Europas*« aus der Berliner Sammlung. Claude hat sich mit dem Thema vielfach abgegeben, mit der frühen Radierung hat die Zeichnung nichts zu tun, dafür um so mehr mit dem um 1655 entstandenen Gemälde. Doch wäre es möglich, daß sie vor oder gleichzeitig mit der Replik von 1667 entstanden ist. (Abb. S. 80.) Für eine Studie ist die Zeichnung farbig zu kompliziert, zu »vollendet«. Rötel und starkes Deckweiß spielen auch hier eine Rolle neben dem Bister und dessen Behandlung mit Feder und Pinsel. Die Komposition ist fast die gleiche wie auf dem Bild, doch ist dieses noch



FRESKO=ENTWURF. ÜBERFALL AUF EINEN HEILIGEN. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





ENTFÜHRUNG EUROPAS. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



weiträumiger und einsamer, mehr von Staffage geräumt — so daß vielleicht doch die Zeichnung ein wenig vor dem Gemälde entstanden sein könnte. Noch schöner ist das ebenso stark farbig gehaltene Blatt, 1677 signiert (Berlin, Kupf.=Kab.), das »*Merkur und Argos*« (oder Apollo) darstellt und mit einem Bilde von 1678[95] figürlich in enger Beziehung steht, aber im Landschaftlichen doch sehr davon abweicht. Das Deckweiß ist hier viel sparsamer behandelt, dafür ist dem Bister viel Rötel beigemengt, der überall auch ganz zart in der Luft, deren Wolken mit feinen Federstrichen markiert sind, durchdringt. Die Behandlung der Oberfläche ist ganz locker, teilweise in Tupfen hingesetzt. Lichtexperimente spielen, wie ja durchwegs in dem späten Werk des Meisters, auch hier keine Rolle mehr. Dafür ist das Ganze in einen besonderen Duft gehüllt, in farbigem Licht gelöst, von lyrischer Wärme durchströmt.

Den ganz abgeklärten, großartig weiten Stil der spätesten Zeit, in der die Form in heroischer Gestaltung Recht gewinnt gegenüber dem Licht, zeigt die 1680 datierte Zeichnung des achtzigjährigen Meisters, die zwei Jahre vor seinem Tode entstanden, aber an Kraft des Gefühls und der Bildung, an Freiheit und Großräumigkeit noch über das nahverwandte Gemälde »*Taufe des Eunuchen*«[96] weit hinausgeht. Wie auf Claudes letztem Gemälde, dem »*Noli me tangere*«, ist nichts Kulisse, keine Absichtlichkeit, keine Konstruktion stört mehr. Weit und breit öffnet sich die Landschaft in klarem Mittagslicht, zart und fein stehen schattenspendend ein paar wohlgegliederte Baumgruppen darin. Der phantastische Wagen des Kämmerers, mit stolzen Rossen davor, harrt an ihrem Fuße, und auf der hellen, breiten Straße spazieren in eifriger Unterhaltung die beiden biblischen Figuren, Philippus und der taufbegierige Mohr. Das Schönste ist aber wiederum der Blick in die breit gedehnte, aufgewühlte Campagnalandschaft bis zu den feinen, edlen Konturen der Berge und den zarten Haufenwolken der Luft. Das ist die Landschaft, die in ihrer einsamen Größe dem greisen Künstler unvergänglich ins Herz geschrieben

stand, deren »Idee« er bis zu seinem Tode in sich trug und die er in eine höhere, unvergängliche Wirklichkeit noch immer umzusetzen verstand.

In Claudes Zeichnungen können wir die gleiche künstlerische Entwicklung sehen, wie überall in seinem Werk — auch wenn wir sie noch nicht im Einzelnen in eine zeitlich genau bestimmte Folge bringen können. Aus dem künstlerischen Spiel mit dem Naturgegebenen, aus dem Eindruckshaft-Experimentellen arbeitet er sich zu einem groß geschlossenen, elegisch klangvollen Stil hindurch, wie in seinen Gemälden, wie in seinen Radierungen. Nur daß die Seele des Künstlers, hier wo er sich unbelauschter wähnen konnte, von früh auf zu einer noch reineren Melodik kommt, die ganz unmittelbar berührt und bezaubert.



MERKUR UND ARGOS. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT





PHILIPP UND DER EUNUCH. LONDON, BRIT. MUSEUM



CLAUDE UND POUSSIN
NACHWIRKUNG



Jahrzehntelang lebten der klar umrissene, zielbewußte Normanne Nicolas Poussin und der zartere, weiblichere Lothringer Claude Lorrain in Rom nebeneinander — nicht befreundet, aber doch dem gleichen künstlerischen Kreise angehörend. Beide inmitten der Wirrungen des vollen Barocks und doch abseits von ihnen, beide Idealisten, als solche im Kern verwandt und doch so verschieden in Art und Wirkung. Man kann nicht des einen Namen aus=sprechen, ohne des anderen zu gedenken. Klarheit und Methode: diese Eigen=schaften, auf die die französische Nation so stolz ist, in Poussins Wirken und Streben sind sie verkörpert, wie in dem seiner Geistesverwandten Descartes oder Corneille. Dem Theoretiker Poussin galt der Verstand mehr, als der In=stinkt. In seinen literarischen Erzeugnissen kommt das klar zum Ausdruck, auch seine Werke stehen unter diesem Bann. Freilich war Poussin ein viel zu großer Künstler, um diesen Rationalismus, der bei seinen Nachfolgern oft genug zum öden Schema, zur Akademie führte, nicht zu überwinden — min=destens in seinen besten Werken. Dazu war die, wenn auch verhaltene Glut seines Temperaments viel zu stark, sein Schönheitsgefühl zu entwickelt. Sein dramatisches, sein heroisches Gefühl wurde durch die »raison« nur gedämpft, in die richtige Bahn geleitet. Das gilt vor allem auch von seinen herrlichen Landschaften.[97)] Erst als ein Mann von mehr als fünfzig Jahren kommt er zu seinen ersten reinen Landschaftsschöpfungen. Bis dahin hatte ihn der Mensch und dessen körperliche und geistige Bewegung, die Zuspitzung auf den Kon=flikt völlig in Anspruch genommen. Claude hingegen war seiner ganzen Be=

gabung nach von Anbeginn Landschafter. Der Mensch mit seinem Pathos interessierte ihn nur so weit, als er das Leitmotiv für die Melodie der Landschaft verkündet. Ist in seinen früheren Bildern dieser Zusammenhang noch etwas lose, staffagehaft, so wird in seinen späteren, reineren Existenzbildern der Mensch enger an die Natur gerückt, mit ihr verschwistert; er durchdringt sie mit seinem Geiste, wenn er auch nie ganz in sie versinkt. In Poussins frühen Bildern war das Landschaftliche fast ganz zurückgetreten, später seit Mitte der dreißiger Jahre nahm es jedoch immer mehr Raum auf den Hintergründen seiner Gemälde ein, sichtlich mit immer wachsendem Interesse gepflegt. Dadurch konnte Poussin um 1648 gleich mit ganz reifen Landschaftsschöpfungen (wie dem »Diogenes« im Louvre, dem »Polyphem« u. a.) hervortreten. Der so glänzende Erfolg, der seinem Nachbarn und Landsmann in Rom, Claude Lorrain, seit mehr als zehn Jahren zu teil geworden war, mag auch den Ehrgeiz von Poussin auf diesem Gebiet wachgerufen und somit den — wenn auch nur äußeren — Anlaß gegeben haben. Aber beider Landschaften bleiben doch charakteristisch voneinander verschieden. Das geht weit über die »Handschrift« hinaus. Ein Landschaftsgemälde Claudes kann nie mit einem Poussin verwechselt werden. Bei einer Zeichnung, bei einer ausgesprochenen Naturskizze impressionistischer Art könnte das schon eher möglich sein. Denn die Bistertechnik ist beiden gemeinsam, wenn sie auch bei Poussin fast nie zu diesem Reichtum und zu dieser Farbigkeit des Tons kommt, worin Claude unbestrittener Meister ist. Auch Poussin studiert mit Vorliebe lichtdurchsetzte Buschinterieurs, Baumstämme von Epheu umrankt, Triumphbögen in weiter Campagna. Aber auch in diesen Zeichnungsskizzen zeigt sich meist das verschiedene Temperament. Mit viel größerer dramatischer Wucht verteilt Poussin die Flächen, das Hell und Dunkel, zerreißt die Wolken; Adonis liegt tot am Boden, der Eber, der ihn getötet, galoppiert fort — alles strömt in einer Bewegung. Auch bei seinen ausgeführten Landschaftsbildern ist dies dramatische Element stets irgendwie vorhanden, wenn auch gedämpfter. Das ganze

innere Wesen der Landschaft ist darauf eingestellt und wechselt je nachdem ein Diogenes, Orpheus und Eurydike, Boas und Ruth das Motiv geben — immer freilich in den Grenzen des Erhabenen. So wird Poussin der Be≈gründer dessen, was wir heute »heroische Landschaft« nennen. Davon ist Claude Lorrain weit entfernt. Wohl kommt er oft zu einem feierlich gehobenen Stil; das Heroisch≈Erhabene jedoch, soweit es sich auf das Dramatisch≈Bewegte gründet, auf das Pathos, dem der Mensch als tragisches Objekt unter≈liegt, ist seiner stillen Seele fern. Er ist nicht Epiker (mit dramatischem Ein≈schlag), wie der große Poussin auch in seinen Landschaften, sondern in seinem wesentlichen Kern Lyriker.

Vielleicht empfindet man Claudes Leidenschaft für Architektur, die er auf so vielen seiner Bilder anbringt, demgegenüber als etwas Fremdes. Doch war das ein Zugeständnis an den Zeitstil, an das römische Barock, das durch und durch auf das Architektonische eingestellt ist. Durch die Anbringung dieser Prachtgebäude wurden die Landschaften in eine vornehmere Sphäre versetzt. Das entsprach durchaus einer Forderung des Barocks, besonders dieser strengeren Richtung, die alles Naturalistisch≈Gemeine auf das Tiefste verachtete und bekämpfte. Claude war einer solchen Strömung gegenüber sicher nicht widerstandsfähig, sie imponierte ihm, und er gab ihr nicht ungern nach.

Aber seine Grundstimmung bleibt doch immer die sehnsüchtig≈lyrische, und damit hängt auch zusammen, daß seine Grenzen nicht sehr weit gezogen sind. Obwohl Poussins Landschaftsschöpfungen an Zahl sehr viel geringer sind als die des Spezialisten Claude, so ist er doch der Reichere. Es sind nur wenige Melodieen, die Claude beherrscht, freilich sind ihre vielen Modulationen und Variationen oft genug von einer hinreißenden Schönheit des Tones. Claude befreit sich auch nur schwer und relativ selten von bestimmten schema≈tischen Anordnungen, die er überkommen oder neu gebildet hat: die Seiten-kulissen oder Zentralkomposition mit Durchblicken. Auch hier ist der »Theore≈tiker« Poussin merkwürdig viel freier, unstarrer. Was Claude aber von früh

auf ihm gegenüber auszeichnet, ist seine Behandlung des Lichts und, damit im Zusammenhang, der Ferne. Für Poussin ist das Licht (wie auch die Farbe) wesentlich dynamischer Faktor. Es vermittelt die Kraft der Bewegung, steigert die Stärke des Ausdrucks, akzentuiert den seelischen Konflikt. Es lagert scharf, unruhig, zerissen auf den Felsen, Hügeln, Gebäuden und Städten des meist ziemlich nahen Hintergrundes, stürzt sich heftig auf die Figuren der vorderen Aktionsschicht und versetzt sie mitunter in eine grelle Rampenbeleuchtung (so etwa auf der Landschaft mit Orpheus und Eurydike). Es entsteht dadurch trotz der Ferne ein geschlossener Nahraum, eine Art Bühnenwirkung. Ganz anders bei Claude. Für ihn ist das Licht eine himmlische Strahlung, die belebend und beglückend aus unbekannten Fernen kommt. Es durchdringt den Dunst der Morgenwolken, es strahlt silbern vom blauen Himmel, es glitzert auf den Wassern, es dringt in das Blattwerk der Bäume; es mildert das allzu Bestimmte, macht die Härten weich und locker, es verbindet sich mit der Farbe, umgibt sie mit Luft, nimmt ihr das Materielle. Claude wußte »der Farben harte Art zu brechen«, sagt Sandrart von ihm. Das Licht ist die Schöpferin des Seins und der Freude am Sein. Ihm gelten daher seine Studien und Skizzen, seine atmosphärischen Versuche auf den Bildern und Radierungen der früheren Zeit. In späteren Jahren mag die Poussinsche Art der Lichtverteilung auf Teilen der Claudeschen Landschaften hier und da auftauchen, ebenso wie auch seine strengere Tektonik die Linienführung Claudes straffer, zusammengefaßter gemacht hat — Landschaften wie der Polyphem oder »Diogenes« sind sicher nicht ganz ohne Einfluß auf Claude geblieben. Aber das Wesentliche bleibt doch das heitere Leuchten über dem Ganzen, die strahlende Ruhe, die das Licht über die Gefilde breitet. Das Licht, das im Unendlichen wohnt, schafft den Raum — einen unendlichen Raum im Gegensatz zu dem Poussinschen begrenzten und auf das menschlische Schicksal eingestellten Raum. Dies Irrationale, das Unbegrenzte trennt die Kunst Claude Lorrains von der rationalen französischen Kunst und nähert sie dem mehr

subjektiven, germanischen Kunstempfinden. Ihm stand Claude von vorn-herein näher durch seine Beziehung zu dem Bril-Elsheimer-Kreis.

* * *

Dieser optische Subjektivismus, der aber doch in das feste, taktisch-gebundene Gerüst romanischen Formgefühls eingespannt ist, hat Claude bei den germanischen Völkern so beliebt gemacht. Bei seinen französischen Lands-leuten gewann er bei weitem nicht dieselbe Geltung wie Nicolas Poussin, der Heros der französischen Malerei. So war auch seine unmittelbare Nach-folge in Frankreich nicht bedeutend. Dughet und Millet gingen in den Spuren Poussins. Erst viel später hat ein französischer Landschafter, allerdings der größte unter ihnen, Claude in Italien wieder entdeckt: das ist Corot mit seinen silbernen Hellen. Auch in Italien hat Claude keine direkten Anhänger gefunden. Wichtiger ist dagegen sein Einfluß auf die italianisierenden Holländer: Hermann Swanevelt und Jan Both (den Sandrart unter den Nach-ahmern Claudes nennt) und viele andere. Ein wenig plump und breit, anek-dotisch und vedutenmäßig kommen sie vielfach doch zu ansprechenden und farbig reizvollen Bildern italienischer Landschaften und Szenen. Aber von der reinen Linie Claudes, von seiner sehnsüchtigen Ferne, von seinem silbernen Licht ist ihnen nur noch ein schwacher Abglanz geblieben. Eine große Per-sönlichkeit entwächst ihrem Kreise nicht. Im XVIII. Jahrhundert fand Claude die größte Anerkennung in England. Kein anderes Volk hat so begeistert Claudes Bilder und Zeichnungen gesammelt wie die Engländer. Earlom und andere Stecher vervielfältigten Claudes Liber Veritatis und seine Zeichnungen. Der treffliche Landschafter Richard Wilson steht unter seinem Einfluß. Weit mehr aber und bewußter William Turner in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Sein größtes Ideal war, Claudes Kunst zu erreichen, ihn womög-lich zu übertreffen. Nach seinem testamentarisch ausgesprochenen Wunsche hängen zwei große Landschaftsgemälde von ihm unmittelbar neben den Claude

Lorrains der National Gallery. Es sind übertriebene Claudes, ins Farbige gesteigert, das Licht strahlt nicht mehr vom hellen Himmel, es explodiert. Ruskin bewunderte Turner über alles und setzte Claude in seinen »Modern Painters« herab. Aber die reine Kunst Claudes triumphiert zuletzt doch über die etwas grellen Lichtphantasien des englischen Malers.

Die heroische Landschaft in Deutschland von Koch bis Rottmann ist von Claude nicht so stark beeinflußt, wie man denken könnte.[98] Für sie waren Poussin und seine Nachahmer, vor allen der jüngere Poussin (Caspar Dughet) die maßgebenden Vorbilder. Goethe, der Claude besonders liebte, empfiehlt seine Werke dem Maler Preller »zu besonderem Studium«, denn er sieht voraus, daß auch dieser sich seinem Temperament gemäß mehr zu Poussin neigen würde, zum »Ernsten, Großartigen auch Wilden«, nicht zum »Heitern, Anmutigen, Lieblichen«. Von Claude sagt Goethe zu Eckermann: » Da sehen sie einmal einen vollkommenen Menschen, der schön gedacht und empfunden hat und in dessen Gemüt eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft .... Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken.« In den späteren Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts haben wohl nur wenige so warm für Claude empfunden. Das Zeitalter des Impressionismus, das Poussin nicht oder nur ungenügend verstand, hatte auch für Claude, dessen Lichtstudien und lockere Zeichnungen ihm eigentlich hätten zusagen müssen, nur wenig Beachtung. Nur die »Südlichen« Jakob Burckhardt, C. F. Meyer, Friedrich Nietzsche verehrten und liebten ihn. Für Nietzsche, dem sonst bildende Kunst so fern stand, war Claude Lorrain der vollkommene Vertreter des »Südglücks« von Norden her gesehen. Er war für ihn »Musik«, in ihm entschleierte sich das »Bukolische« der Alten, das »Heroisch-Idyllische«. Ein schöner Tag in Turin in seiner »unbändigen Vollkommenheit und Sonnenfülle« ist ihm »ein Claude Lorrain«. Für ihn und

für viele wurde Claude der Ausdruck des Verlangens nach dem reinen und vollkommenen Schönen, wie es der Süden geben kann. Unsere Zeit, die Poussin wieder auf den Thron, der ihm gebührt, gehoben hat, wird auch die Schönheit Claudes wieder empfinden und in ihr die Sehnsucht nach einem weitentfernten und unstillbaren Glück.





ANHANG



DAS ‚LIBER VERITATIS'.

»Die Sammlung führt den Titel ‚Liber Veritatis', sie könnte ebenso gut ‚Liber naturae et artis' heißen, denn es findet sich hier die Natur und Kunst auf der höchsten Stufe und im schönsten Bunde.«
(Goethe)

In dem Testament Claude Lorrains von 1663 begegnet folgender Passus: »Item declaro che il libro dei disegni che lascio alla detta Agnese esser quello di 137 (157?) disegni di quadri fatti per servitii di diversi Principi gli lascio sua vita durante e dopo che recaschi alli miei heredi.« Also Claude hinterläßt als besonderen Schatz seiner Vorzugserbin, seiner Tochter oder Adoptivtochter Agnes ein Buch mit Zeichnungen von Bildern und zwar — was die Bedeutung hervorhebt — als eine Art Fideikommiß, denn sie darf es nicht veräußern, es muß in der Familie bleiben. Das ist das berühmte »Liber Veritatis«, das »Libro d'Invenzioni ovvero libro di Verità«, über dessen Entstehung Baldinucci berichtet: »in der Zeit als Claude die ersten Bilder für den König von Spanien arbeitete (das war Ende der vierziger Jahre), hatte er kaum angefangen, ihnen etwas Form zu geben, als von einigen neidischen und gewinnsüchtigen Gesellen ihm die Erfindung derselben gestohlen wurde, wie auch seine Manier nachgeahmt. Dann wurden die Kopien in Rom als Originale aus Claudes Pinsel verkauft, wodurch der Meister diskreditiert wurde und die Käufer betrogen. Der arme Claude in seiner Unschuld wußte nicht, wie er sich vor den vielen Leuten schützen sollte, die in sein Atelier kamen. Alle Tage wurden ihm Bilder zugetragen, daß er sie als von seiner Hand gemalt anerkenne. So entschloß er sich, ein Buch zusammenzustellen, das ich mit vielem Vergnügen und großer Bewunderung sah, als er es mir in seinem Hause in Rom zeigte. In diesem Buche begann er, die Komposition

(invenzione) von allen Werken, die er herausgab, zu kopieren. Jede, auch die geringste Einzelheit des betreffenden Bildes gab er mit wahrhaft meisterlichem Strich wieder, fügte auch den Namen des Empfängers hinzu, wenn ich nicht irre, auch das Honorar. Diesem Buch gab er den Namen Buch der Kompositionen (invenzioni) oder Buch der Wahrheit. Von der Zeit an, wenn ihm Bilder von seiner Hand oder nicht von seiner Hand gebracht wurden, zeigte er, ohne viel Worte zu machen, das Buch und sagte: »Ich gebe kein Werk heraus, das ich nicht nach völliger Vollendung in diesem Buche mit eigener Hand kopiere. Jetzt könnt Ihr selber Richter sein; wenn ein Zweifel besteht, seht hier nach, ob Ihr Euer Bild erkennt.« Denn, wenn auch einer die Komposition gestohlen hatte, so konnte er doch nicht haarklein das Einzelne treffen, die Verschiedenheit ward jedem offenbar, und so kam der Schwindel heraus«. D'Argenville berichtet in seinem Vie des peintres 1762, daß er das Buch in den Händen von Claudes Nichte in Rom gesehen hätte, also jedenfalls noch bei den Erben, die es angeblich nicht einmal Ludwig XIV. verkauften; später aber sah er es — vielleicht war die Linie ausgestorben — bei einem Juwelier in Paris. Um 1770 kam es in die Hände des Duke of Devonshire und blieb als kostbares Gut bis heut in dessen Schloß in Chatsworth. Schon bald darauf wurden die zweihundert Zeichnungen, die den Band bilden, von Richard Earlom in Mezzotinta-Manier gestochen und in zwei Bänden bei Boydell in London herausgegeben. (Ein dritter Band enhält noch Zeichnungen Claudes aus verschiedenen Sammlungen, die mit dem L. V. nichts zu tun haben.) Wenn auch diese Stiche, die ziemlich schnell gemacht wurden, nicht als mustergültige Wiedergabe betrachtet werden können, so geben sie doch einen Überblick über das Gesamtwerk und haben nicht wenig dazu beigetragen, den Ruhm der Claudeschen Schöpfungen zu verbreiten. 1815 erschien eine Auswahl davon von Caracciolo.

Ob der Bericht Baldinuccis über den Ursprung der Sammlung richtig ist, kann Zweifeln begegnen, in dem Buch selbst findet sich nicht der Name Liber Veritatis, auch nicht im Testament, er ist augenscheinlich eine Erfindung

Baldinuccis oder der Erben, die damit den Wert noch erhöhen wollten. Es gibt zweifellose und auch signierte Werke Claudes, die sich im Liber Veritatis nicht vorfinden — allerdings nicht viele und keine Hauptstücke —, so der schöne »Hafen« in Windsor von 1643. An solchen Werken wäre das Buch zu einem falschen Zeugen geworden. Auch konnte es vor direkten Fälschungen doch wohl schwer schützen, denn die Zeichnungen gehen nicht so peinlich ins Einzelne, wie es Baldinucci behauptet. Sie geben nur den allgemeinen Aufriß im Großen und bringen häufig sogar — was wichtig — kleinere oder größere Varianten. So ist es also sehr wohl möglich, daß den Anstoß zu der Sammlung die Freude des Künstlers an seinen Sachen bildete, daß er eine Erinnerung daran behalten wollte, ehe er sie weggab (wie man heute derartige Bilder photographiert). Das hatte zugleich auch praktischen Nutzen, denn Claude wiederholte sich in späterer Zeit oft und hatte dadurch die Motive seiner älteren Bilder bequem zur Hand. Daß diese Sammlung gleichzeitig zu einer Art Prüfstein für Fälschungen wurde (mit Einschränkungen), kam wohl erst in zweiter Linie und bildete sich erst allmählich heraus.

Eine andere Frage ist, sind die 200 Zeichnungen des L. V. Vor- oder Nachzeichnungen nach den fertigen Gemälden? Baldinucci nimmt sie für das letztere, und der Ausdruck Claudes selbst im Testament »disegni di quadri fatti per . . . . Principi« spricht eher dafür als dagegen. Daß sie keine Naturstudien sind (wie man auch behauptet hat), liegt auf der Hand. Man braucht nur die zahlreichen herrlichen Naturskizzen Claudes daneben zu halten, um zu sehen, daß es sich durchweg um invenzioni (wie Baldinucci schreibt), d. h. um Kompositionen handelt. Mrs. Pattisson will einen Mittelweg einschlagen. Nach ihr sind die Zeichnungen Vorstufen für Gemälde, Bildideen (pensées oder pancé, wie Claude selbst schreibt), also etwas, das zwischen Naturstudie und Bild steht. Das Hauptargument für die Pensées-Theorie bilden die kleineren oder größeren Abweichungen der Zeichnungen vom Bilde, die öfters begegnen. Doch können sich diese auch aus irgendeiner Nachlässig-

keit erklären, besonders, wenn man annehmen darf, daß hier und da eine solche Zeichnung aus dem Gedächtnis, auch wenn das Bild nicht mehr zugegen war, entstanden ist. Möglich wäre es schließlich auch, daß mitunter ein paar solcher fertigen Vorbereitungs-Studien, wenn sie zufällig vorhanden waren, später eingereiht wurden. Aber im allgemeinen handelt es sich um Nachzeichnungen.

Die Sammlung ist Mitte der vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts begonnen, wie Baldinucci berichtet; tatsächlich ist auch die erste Datierung 1647. Doch finden sich auch Zeichnungen nach früheren Bildern darunter, so schon die für Béthune bestimmten Louvre-Bilder vom Anfang der dreißiger Jahre. Man muß also annehmen, daß Claude auch schon früher, ehe er an eine systematische Sammlung seiner Gemälde-Zeichnungen dachte, einzelne hervorragende Stücke für sich aufnahm und beschriftete und sie später dann einreihte. Denn gerade die Zeichnungen für die Béthune-Bilder, das »Forum« und die »Marine«, stimmen in den meisten Details (nicht in allen) und vor allen Dingen in der niederländischen Auffassung der Figuren so mit den Gemälden überein, daß sie nicht gut erst viele Jahre später gezeichnet sein können. Dasselbe gilt für das »Castel Gandolfo« für Urban VIII. und andere. (Dagegen könnte man bei dem »Dorffest« von 1639 zweifelhaft sein, weil da die Abweichungen größer und die Figuren freier behandelt sind.) Bis 1663 waren 157 Zeichnungen dieser Art gesammelt, wie aus der zitierten Stelle des Testaments hervorgeht, die bestätigt wird durch eine Bemerkung Claudes auf der Rückseite der Zeichnung L. V. 158: »Au dy 26 febrare 1663 a questo mio libro si ritrovano cento e cinquanta sette disegni die mano mio«. (Danach ist die angegebene Zahl des Testamentes 137 augenscheinlich für 157 verlesen, — nicht 177, wie Pattisson Seite 204.) 1675 glaubte Claude wohl — vielleicht bei einer Erkrankung — die Sammlung abgeschlossen zu haben: »J'ay fini ce présent livre jourdhuy 25 du mois de mars 1675 Roma« (L. V. 185). Aber auf einer Zeichnung von 1677 findet sich auf der Rückseite noch die Eintragung: »Ce présent livre au partien a moy que je faict durant ma vie Claudio

Gillée dit le Lorane A Roma ce 23 Avril 1680.« Die Zeichnung mit dieser Notiz ist die erste des Liber Veritatis, während sie eigentlich ans Ende gehört. Claude hatte die Blätter vermutlich chronologisch gelegt, später bei einer Umordnung oder bei neuem Einbinden sind sie in eine falsche Reihenfolge geraten, so daß die heutigen Nummern 1—200 nicht mehr genau mit der ursprünglich chronologischen Folge übereinstimmen. Doch ist immerhin die Ordnung wenigstens noch so weit gewahrt, daß — mit Ausnahme der ersten Blätter, die ausgesprochen spät sind — die niedern Nummern auch relativ frühen, die hohen relativ späten Bildern entsprechen. Aber eine eigentliche Aufeinanderfolge findet sich nur sporadisch, ja auch Pendants sind oft ganz auseinander gerissen. So gibt die Sammlung für die Chronologie nur einen ungefähren und mit Vorsicht zu benutzenden Anhalt. Bilderpreise sind nie notiert (Baldinucci irrt darin). Für die Namen der Käufer stehen manchmal nur Städtenamen: »quadro faict pour Paris — pour Amstedama — per Roma«. Meist ist der Name aber angegeben in der oft sehr unvollkommenen Orthographie Claudes: »Claudio fecit in V. R. (Urbe Roma) faict pour Sig^r^ Mons^re^ Ruspiose Roma (der bekannte Cardinal Rospigliosi, später Papst Clemens IX.) oder: »pour sa Sainte de papa Urbano — per il re di Spagna — per il Em^o^ Sig. Cardinal Giorio — oder Barberino — Tablaux faict pour monsieur Passar (Passart, der auch als Poussin-Sammler eine Rolle spielt) — pour monseigneur de Monpiglier (Montpellier) und so noch für viele italienische, französische, aber auch niederländische, englische und deutsche Liebhaber. Auch kulturhistorisch für die Geschichte der Sammlungen und Amateure ist das L. V. ein höchst wichtiges Dokument.

Durchblättert man die Sammlung in der Bibliothek des Schlosses Chatsworth beim Herzog von Devonshire, so ist man etwas enttäuscht — besonders wenn man die herrlichen Handzeichnungen Claudes im British Museum vorher gesehen hat. Die Zeichnungen des L. V. sind mit Feder und Bister behandelt und laviert, aber die Lavierungen haben nie den Reichtum der

Nuancen, der die Claudeschen Zeichnungen so ungemein farbig vertieft. Schon das spricht dafür, daß es keine Zeichnungen rein künstlerischer Art sind, sondern meist nur zweckentsprechende Nachzeichnungen. Wie Mrs. Pattisson festgestellt hat, sind sie von Earlom, der die Zeichnungen, um sie zu reproducieren, lange Zeit in Händen hatte, ziemlich gewissenlos behandelt worden. Sie sind retuschiert, um die Kontraste zu verstärken, und besonders ist die Höhung mit Weiß (das wohl verblaßt war) in roher Weise von Earlom nachbehandelt worden, auch sonst sind eigenmächtige Veränderungen festzustellen. Trotzdem aber hat die Sammlung einen unschätzbaren Wert, selbst in den flauen, aber geschickten Mezzotinta-Wiedergaben Earloms. Man sieht den reichen Schatz der »invenzioni«, darunter auch die große Anzahl der verlorenen oder verschollenen Bilder, vor sich ausgebreitet; die ganz reine, zarte, nie kleine Phantasie Claudes offenbart sich in ihrer unendlich variierten Melodie.



LITERATUR



ZU ABSCHNITT I.

Eine wirklich umfasssende Geschichte der Landschaftsmalerei ist nicht vorhanden. Von einschlägiger Literatur hebe ich hervor: Joseph Gramm, Die ideale Landschaft, Freiburg 1912. (Reicht allerdings nicht bis in die neuere Zeit. Der Abbildungsband, auf den ich hier verweise, enthält sehr viel Material.) R. Oldenbourg, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Berlin 1918. Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, Straßburg 1910. Mayer, Die Brüder Mathäus und Paul Bril, Leipzig 1910. Zu Elsheimer s. den Artikel von Weizsäcker in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Für das Allgemeine s. Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien, A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls, 1892.

ZU ABSCHNITT II U. F.

Für die Bibliographie sowohl der Quellen, wie der späteren Schriften über Claude Lorrain verweise ich auf meinen Artikel: »Claude Gellée« in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Das Hauptwerk über Claude ist Mrs. Marc Pattissons Claude Lorrain, Sa vie et ses œuvres, Paris 1884. Es enthält außerordentlich fleißig zusammengebrachtes Material (meist, aber nicht immer zuverlässig), das aber sehr unübersichtlich und unmethodisch geordnet ist.



ANMERKUNGEN



Anm. 1) Abbildungen s. des Verfassers Nicolas Poussin, München 1914.

Anm. 2) Von Tietze Albani zugeschrieben. Auch dieser Caracci-Schüler muß in diesem Zusammenhange erwähnt werden. Er war ja schon früh Gehilfe Annibales auch im Landschaftlichen und pflegte diesen Kunstzweig in seinen bekannten Putto-Bildern ganz besonders. Durch seine mythologischen Landschaften (z. B. »Entführung Europas« in den Uffizien), durch seine Bemühung um Durchsichtigkeit der Atmosphäre berührt er sich in vielem mit dem Streben Claudes. Leider ist die Chronologie seiner Bilder so ungewiß, daß man noch keinerlei Schlüsse auf etwaige Beeinflussung ziehen darf.

Anm. 3) Selbst seinen Namen Gellée konnte Claude nicht immer richtig schreiben, wie seine Brüder es tun, sondern er schrieb bald so, bald Gillet oder Gillier oder ähnlich.

Anm. 4) Auch von anderen Dekorationen Tassis ist nur noch ein geringer Teil vorhanden. Die erhaltenen Fresken (Quirinal, Rospigliosi) sind meist schwer zugänglich. So können wir uns von dem Wesen dieses Malers, bis zu einer näheren Untersuchung, mehr durch den literarischen Bericht Passeris, als durch eigene Anschauung ein Bild machen. Die Tafelbilder in verschiedenen Galerien, die auf Tassis Namen gehen (z. B. Uffizien, Slg. Cook, Richmond), sind nicht genügend gesichert und bieten daher keine Grundlage zu weiterer Forschung.

Anm. 5) Er wird mit einem Kölner Maler Wals oder Wales zusammengebracht, über den Soprani in seinem Leben der Genueser Maler berichtet. Danach hätte Wals in Genua, meist aber in Neapel gearbeitet, Stiche koloriert und kleine runde Landschaften gemalt. Baldinucci läßt Claude

bald nach seiner Ankunft in Rom nach Neapel gehen. Grund wäre das Aufhören der Geldsendungen gewesen, die Claude aus seiner Heimat erhielt, infolge der »crudelissime guerre delle Svezzesi« (wegen der grausamen Kriegszüge der Schweden). Aber der dreißigjährige Krieg beginnt erst 1618, damals aber war Claude sicherlich schon in Diensten Tassis. Möglich ist es eher, daß Claude erst später, in den beiden letzten Jahren vor seinem Verlassen Italiens bei Wals in Neapel arbeitete. Mit dem Tode Pauls V., seines Gönners, (1621) verliert auch Tassi seine Stellung und seine großen Einkünfte. Claude dürfte einige Zeit nachher aus seinen Diensten geschieden sein.

Anm. 6) Daraus ist eine Verwechselung entstanden, wonach unser Claude eine Villa in oder bei München besessen hätte. Siehe darüber Regnet in Dohmes Kunst und Künstler.

Anm. 7) All das wird von späteren Biographen noch weiter anekdotisch-romantisch ausgeschmückt.

Anm. 8) In deren Listen Claude sich spätestens seit 1634 findet.

Anm. 9) Als Beispiel erzählt Baldinucci, wie Claude von Giov. Dom. Desiderii, einem Römer niedriger Herkunft, ausgenutzt wurde. Er hielt ihn in seinem Hause quasi als Diener, um Farben zu reiben, Pinsel zu waschen usw. — über zwanzig Jahre, von 1634 bis 1655. Claude hatte den jungen Mann auf verschiedenen Instrumenten musikalisch ausbilden lassen, hatte ihn aber auch das Malerhandwerk mit großem Eifer gelehrt. Die Römer lästerten nun, Claude ließe seine Bilder durch diesen Desiderii malen. Dies stieg ihm derartig zu Kopf, daß er, der bisher von Claude »mehr wie ein Sohn denn als Diener oder Schüler gehalten wurde«, von ihm ging und Claude mit einem Prozeß drohte. Er verlangte nichts weniger als die Bezahlung für die zweiundzwanzig Jahre, die er in Claudes Haus zugebracht hatte. Claude aber, um alle Aufregung zu vermeiden, ging zur Bank von S. Spirito, wo er sein recht beträchtliches Vermögen, das er

durch seine rastlose Arbeit und Sparsamkeit erworben, aufbewahrt hatte. Ohne jeden Abzug ließ er ihm die Summe ausbezahlen, die er verlangte. Diese harmlose, aber für den sanften Claude charakteristische Anekdote ist die einzige, mit der Baldinucci aufwarten kann.

Anm. 10) Der Palast ist 1644 umgebaut, vielleicht sind die Fresken damals zugrunde gegangen.

Anm. 11) Auch im L. V. (siehe Anhang) trägt es eine frühe Nummer, 10.

Anm. 12) In den Louvre kamen die Bilder erst ziemlich spät, unter dem ersten Kaiserreich. Sie sind kleinformatig (56:72), während Claudes spätere Werke fast durchgehend bedeutend größer sind.

Anm. 13) Vgl. das interessante Bild von Nieulandt von 1612 des Campo Vaccino in der Wiener Gemälde-Galerie (Depot). Das Forum ist hier von der anderen Seite gesehen, die Denkmäler ziemlich willkürlich und die Volksmenge sehr gehäuft.

Anm. 14) Er erinnert etwas an jene Brunnen-Kastelle, wie sie in Rom unter Sixtus V. und Paul V. entstanden sind.

Anm. 15) Der übrigens mehrfach Malern, u. a. auch Andreas Sacchi mit solchem Genrebeiwerk — »bambocciate« nannte man es — half.

Anm. 16) L. V. 15 vgl. Ozzola L'Arte XI S. 293 f.

Anm. 17) Ganz neuerdings ist versucht worden (von Gerstenberg: Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei, 1919), eine Gruppe solcher relativen Frühbilder zusammenzustellen. Ich will hier nur ganz kurz darauf eingehen, Zwei Landschaften des Prado: eine Furt und eine Ziegenherde, zeigen stilistische Verwandtschaften mit einer Landschaft in Richmond, die den Namen Tassis trägt (mit welchem Recht steht bei unserer geringen Kenntnis Tassis nicht fest!). Beide Landschaften sind im L. V. nicht verzeichnet. Die Bilder werden im Prado Claude genannt und sind meines Wissens bisher nicht bezweifelt. Aber es ist auf zweierlei hinzuweisen: einmal gehen beide Bilder weit über den kleinen Maßstab

der Frühbilder hinaus; ferner sind von den zehn Bildern, die der Prado von Claude besitzt (nach altem spanischem Bericht hat Claude acht Bilder für den König von Spanien gemacht), gerade diese Pendants erst später — unter Philipp V. — in spanischen Besitz gekommen. Gerstenberg weist darauf hin, daß die Kunst Boths von solchen Bildern ausgeht — doch ist die Ähnlichkeit mit diesem späten Gefolgsmann Claudes vielleicht gerade negativ zu werten. Man kann bei den vielen Nachahmungen Claudes nicht vorsichtig genug sein. Jedenfalls bieten diese beiden Prado-Bilder keine so sichere Stütze für die Kenntnis der frühen Periode Claudes wie die Béthune-Bilder.

Etwas anders steht es mit den ebenfalls wenig beachteten Pendants in Ovalformat des Louvre (228—229). Wiederum Marine und Landschaft. Sie haben das winzige Format, wie es Sandrart von den Frühbildern erwähnt (33:42). Format, Bildung der Bäume, Lichtbehandlung erinnern an Elsheimer. Die beiden Ovalbildchen, die ebenfalls nicht im L. V. verzeichnet, sind übrigens auch einmal (von Waagen) bezweifelt worden.

Zu den Frühbildern möchte ich auch den Anachoreten in Madrid rechnen. Er zeigt liebevolle Detailmalerei in Baum- und Strauchwerk, erinnert in der Art der Komposition der seitlichen Kulisse mit dem Heiligen noch an Brils Eremitenbilder in S. Cecilia. Ähnlich steht es vielleicht mit dem anderen verwandten Prado-Bild, der »*Versuchung des H. Antonius*«, das im L. V. 32 belegt ist. Auch hier ist der geschlossene Nahraum noch das Entscheidende.

Anm. 18) Beide Bilder sind signiert und datiert: Claudio inv. Romae 1639.

Anm. 19) L. V. 14.

Anm. 20) Auf der dazugehörigen Zeichnung des L. V. 13 sind die Figuren leichter, besonders der Tänzer. Das tanzende Paar begegnet ähnlich auch auf Radierungen. (S. u.) Anzunehmen ist, daß Claude auf dem Gemälde die Figuren angegeben, aber nicht selbst ausgeführt hat.

Anm. 21) L. V. 35, wiederum ganz kleines Format.

Anm. 22) L. V. 64. Hier ist die Schäferidylle mythologisch gewendet: Merkur reicht der Aglaure einen Dolch. Das Bild ist signiert und 1642 datiert.

Anm. 23) L. V. 28 und L. V. 43.

Anm. 24) Kurz nach dem Tode Urbans VIII. entstanden und erst auf Umwegen in die Hände der in Ungnade gefallenen Barberini-Nepoten gekommen. Jetzt National Gallery, London; L.V.54. Das Pendant zu diesem Bilde ist eine Landschaft mit dem heil. Georg, jetzt Petersburg, Eremitage, L. V. 73. Gestochen von Barrière.

Anm. 25) Ein religiöses Thema ähnlich der »*Ursula*« behandelt das Prado-Bild von 1648: »*Die Heil. Paula verläßt Ostia*«, L. V. 49. Historisch-antikisch ist das Louvre-Bild: »*Kleopatras Landung in Tarsus*«, L.V. 63. Antik-legendarisch ein anderes Thema »*Odysseus bringt Chryseis ihrem Vater zurück*«, von 1648, L. V. 80, Louvre.

Anm. 26) L. V. 114. 1648 signiert und datiert. Das Bild gehört der National Gallery in London und bildet da das Pendant zu der berühmten »*Mühle*«, die ebenfalls für den Herzog, aber als Replik, geschaffen wurde.

Anm. 27) Nicht im L. V. — etwas verwandt, besonders figural ist L. V. 17, das auch von Claude radiert ist, R. D. 13.

Anm. 28) L. V. 96.

Anm. 29) Das Gemälde, das L. V. 5 entspricht, ist nach Pattisson (S. 208) etwa 1649 entstanden, in diesem Jahr wurde der Besteller zum Bischof von Mans kreiert. Von Claude radiert: R. D. 15. Über die Replik von 1674 in München, vgl. unten Anm. 61.

Anm. 30) L. V. 91 und L. V. 77.

Anm. 31) L. V. 110.

Anm. 32) Undatiert und auch im L. V. nicht auffindbar. Die Madonnengruppe findet sich ähnlich auf der Zeichnung L. V. 38.

Anm. 33) Umsomehr, als das Bild im L. V. 92 ausdrücklich bezeichnet ist als bestimmt »pur le prince Pamfille«.

Anm. 34) »Verdumisne« schreibt Claude den Namen, ihn bis zur Unkenntlichkeit entstellend. Könnte es Waldenstein sein, französiert und verstümmelt? L. V. 124.

Anm. 35) »Quadro faict por il excellent^mo^ Sig^r^ principe Panfil« heißt es L.V. 113. Nur die Replik in London ist datiert und signiert: Claudio Gil I. N. V. Romae 1646. Auch existiert eine Zeichnung zu dem Bilde von 1647.

Anm. 36) L. V. 119.

Anm. 37) L. V. 69.

Anm. 38) L. V. 117. Das Bild bildet das Pendant zu der Marine: »*Odysseus und Chryseis*«.

Anm. 39) Die mit L. V. 85 bis in Details übereinstimmt. Abwandlungen desselben Themas finden sich häufig im L. V. (81–83, 102, 103, 107, 109) sowie in den Sammlungen von Longford-Castle, Windsor, Budapest.

Anm. 40) Abgesehen von der »*Versuchung des heil. Antonius*« (L. V. 32), die vielleicht früher liegt – entweder schon früher bestellt oder als älteres Stück mitgenommen –, sind es noch vier Gemälde (L. V. 47–50). Sie sind alle ziemlich großen Umfangs und sämtlich in dem für Claude ungewöhnlichen Hochformat. Alle fünf Bilder sind ausdrücklich von Claude gezeichnet mit: »Quadro faict per il re di Spagna«.

Anm. 41) Zwischen 1649 und 1651 haben wir in den Datierungen eine Lücke. Bouyer, Claude Lorrain S. 63, erklärt sie damit, daß Claude damals in einem Liebesroman verwickelt gewesen wäre, dessen Frucht seine geliebte Agnes »la sua zitella cresciuta ed allevata in casa sua« gewesen sei. Aber Agnes ist erst 1653 geboren. Soviel Jahre dürfte den über Fünfzigjährigen wohl kaum eine Liebesangelegenheit in Anspruch genommen haben. Bequemer lassen sich die spanischen Aufträge in diese Zeit einschieben. Nach Baldinucci hatte Claude acht Gemälde für Philipp IV. zu machen. Darunter

— außer den fünf genannten und im L. V. verzeichneten — auch eine Magdalena. Hierfür existiert eine Zeichnung in der Albertina, die 1648 datiert ist. Dies würde die Einschiebung der spanischen Bilder in diese Zeit noch unterstützen. Stilistisch spricht auch nichts dagegen — eine gewisse Engräumigkeit läßt sich durch das Format erklären; ein Bild wie der »*Ostia-Hafen*« geht mit den Zeremonienstücken der vierziger Jahre eng zusammen. Es ist wohl auch erst Ende des vierten Jahrzehnts des XVII. Jahrhunderts, daß Claudes Ruhm auf der Höhe stand. Dies wird durch den Auftrag Philipps IV. noch besonders unterstrichen.

Anm. 42) Auf der Zeichnung L. V. 115 ist von dieser Stimmung noch nichts zu spüren. Anstelle der sentimentalen Gruppe ist die Figur eines Malers auf einem Baumstumpf sitzend angebracht.

Anm. 43) L. V. 129.

Anm. 44) L. V. 138 von 1656.

Anm. 45) L. V. 136. Die prachtvolle Landschaft im Buckingham Palais ist jedoch nur eine späte, wenn auch eigenhändige Replik von 1667. Das Original befindet sich, ebenso wie das zugehörige Pendant (L. V. 137) in der Sammlung Yussupoff. Beide Bilder sind gemalt, als der Kardinal Chigi als Papst Alexander VII. 1655 sein künstlerisch so bedeutendes Pontifikat begann.

Anm. 46) L. V. 141. Als Pendant gehörte dazu das Bild mit den arkadischen Tänzen und der Verwandlung der Hirten von Paglia, L. V. 142. Jetzt London, Bridgewater-House.

Anm. 47) Auch ist es wohl erst später, im XVIII. Jahrhundert, als das Bild in der Sammlung de Nocé war, (angeblich von Boulogne) zugefügt worden (vgl. Michel, Revue de deux mondes, 1884).

Anm. 48) L. V. 145. London, Nat. Gall.

Anm. 49) L. V. 153. Die Variante L. V. 82 war anscheinend auch für Lebrun bestimmt.

Anm. 50) L. V. 122.

Anm. 51) Da das Bild nicht im L. V., so muß man bei Zuschreibung und Einreihung vorsichtig sein. Die Komposition ist verbürgt durch den Stich R. D. 24; das auffallend kleine Format, das meist nur in der Frühzeit begegnet, gibt zu denken. Eventuell könnte es auch Replik oder erst nach dem Stich von anderer Hand geschaffen sein? Vgl. Anm. 81.

Anm. 52) L. V. 67 für den Connetable Colonna 1666 (früher F. Perkins, jetzt Köln, Wallraf=Richartz=Museum).

Anm. 53) Ursprünglich waren sie, wie aus den Notizen des L.V. hervorgeht (154, 160, 169, 181), für Antwerpen bestimmt und zwar für den Bischof von Ypern.

Anm. 54) Ein »*Merkur und Battus*«, L. V. 159, entsteht 1663, dem »*Mittag*« ziemlich verwandt in der Anlage, jetzt Chatsworth. Ein Jahr darauf »*Moses vor dem brennenden Busch*« L. V. 161, im Bridgewater=House.

Anm. 55) L. V. 162, jetzt in London, Lady Wantage, früher Lord Overstone.

Anm. 56) Sie sind 1668 datiert und waren nach L.V. 173 und 174 für den Grafen Waldestain bestimmt, der nach Baldinucci bei Claude vier Bilder bestellte, darunter zwei für den Kaiser. Vielleicht sind es diese beiden, die auf Umwegen über die Herzöge von Pfalz=Zweibrücken nach Bayern kamen.

Anm. 57) L. V. 175, 1669 für Colonna gefertigt, heute in Neapel.

Anm. 58) Hierin gehört auch das Gemälde »*Templum Veneris*«, L. V. 178, von 1672, ebenfalls für den Connetable Colonna, das dann zu den Rospigliosi kam und sich noch vor einigen Jahren in den Räumen dieses Palastes in der Coll. Pallavicini befand.

Anm. 59) L. V. 179.

Anm. 60) L. V. 180.

Anm. 61) Die »*Landschaft mit Sonnenuntergang*«, L.V. 176, ist eine Variante von L. V. 185 (Prado) und der Bouvier=Radierung von 1636. Die Marine ist eine ziemlich nahe Replik von L. V. 5, ein Gemälde, das sich jetzt in der Eremitage befindet (s. Anm. 29).

Anm. 62) L. V. 188.

Anm. 63) L. V. 1.

Anm. 64) Im L. V. ist es unter Nummer 194 verzeichnet mit der Jahreszahl 1681, also ein Jahr vor Claudes Tod. »Quadro facto per l' Emin^{mo} et Rever^{mo} Sig^{r} il Sig. Cardinell Spada.« Das Gemälde im Städelschen Institut Frankfurt ist signiert: Claud. I, V. F. Romae 1681 oder 1680. Eine Skizze dazu beim Herzog von Devonshire schon 1675 datiert.

Anm. 65) Hier findet sich auch im dritten Teil des ersten Buches am Schluß des Kapitels über »Landschafts-Mahlen« ein Nachstich von Claudes Forum-Radierung — ohne Namensnennung. Die Vordergrundfiguren sind verändert. Ein Maler sitzt vor seiner Staffelei und arbeitet — vielleicht soll es Claude sein — und Leute sehen ihm zu.

Anm. 66) Doch steht es nicht fest, wieviel von den wenigen Elsheimer zugesprochenen Radierungen auch wirklich von ihm sind.

Anm. 67) Goethe über Claude Lorrain.

Anm. 68) S. Pattisson, S. 162.

Anm. 69) D'Argenville, Basan u. a.

Anm. 70) Band XI, Paris, 1871.

Anm. 71) Gute Wiedergaben bei Amand-Durand, Les eaux-fortes de Cl. L., Paris, o. J.

Anm. 72) »Ce n'est qu'au prix d'un certain effort que l'on parvient à rétablir l'ordre chronologique, si singulièrement troublé« schreibt Mrs. Pattisson (S. 165). S. 306 gibt sie eine Liste der Radierungen in zeitlicher Folge, die mir aber sehr wenig fundiert erscheint.

Anm. 73) Pattisson S. 180, die das Datum 1634 am liebsten in 1654 verändern möchte.

Anm. 74) Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung erst nach der Radierung gemacht ist.

Anm. 75) Nur noch in der Zeichnung des L. V. 44 erhalten.

Anm. 76) Der L. V. 33 entspricht.

Anm. 77) L. V. 20.

Anm. 78) L. V. 17.

Anm. 79) In gewissen Details wie der hängenden Ranke zwischen den Säulen geht die Radierung mehr mit dem Louvre-Bild zusammen, als mit der zugehörigen Zeichnung L. V. 10. Andererseits fehlt auf Radierung wie Zeichnung der querliegende Säulenstumpf ganz vorn, der sich nur auf dem Bilde befindet. Für die Radierung ist demnach wohl Bild wie Zeichnung benutzt worden.

Anm. 80) Deutlicher noch auf der Zeichnung des L. V. 13.

Anm. 81) Die Figurengruppierung der drei Tanzenden, des Spielers und der Zuschauer stimmen mit R. D. 10 ziemlich überein, die kämpfenden Ziegen mit R. D. 6. Der lose Strich, die Skizzenhaftigkeit können die Vermutung nahe legen, das Blatt in die Nähe der »Entführung Europas« zu bringen. Dann wäre es von den drei Tanzradierungen das früheste. Doch setzt man es gewöhnlich spät an, um 1651, wofür ja auch das Westminster-Bild spräche, das allerdings noch eine Untersuchung vor dem Original verlangte (vgl. Anm. 51). Claude hat an dem Blatt viel herumgearbeitet; ich kenne nur ganz schwache Abzüge, muß daher die Frage noch in Schwebe lassen.

Anm. 82) Nach Smith bei Lord Ashburton, L. V. 52.

Anm. 83) Nicht verschweigen möchte ich, daß das anonyme Blatt ganz früher einmal – von v. Lepel, einem Dresdener Sammler — (Oeuvre de Claude Gelé, Dresde 1806) bezweifelt worden ist. Vermutlich kannte er nicht den Zusammenhang mit L. V. 52. Manche technische Unklarheiten des Blattes mögen ihn dazu verleitet haben.

Anm. 84) Doch findet sich die Jahreszahl 1634, aber nur an der Seite am Rand und nur im fünften Zustand, ist auch im nächsten wieder verschwunden, so daß es sich wohl kaum um eine originale Eintragung handelt.

Anm. 85) L.V. 5. Die späte Replik in München s. o. S. 104, über Datierung s. Anm. 29.

Anm. 86) Mrs. Pattisson setzte das Blatt um 1636. Mit L. V. 34 hat es nichts zu tun, dagegen aber etwas mit L. V. 3, wo dieselben Figuren begegnen, allerdings in einer ganz anderen Landschaft. Die ersten Zeichnungen des L. V. sind sämtlich aus später Zeit, so Nr. 3, wie auch aus dem Stil hervorgeht. Das gilt auch für die Radierung.

Anm. 87) (nur vielleicht ein wenig zu stark geätzt).

Anm. 88) L.V. 150.

Anm. 89) Auch das von der Villa Madama war nur mezza testa = ca. 50cm hoch.

Anm. 90) Die herrlichste von allen Sammlungen Claudescher Zeichnungen ist die des British Museum in London (fast 300 der schönsten Zeichnungen, Ende des XVIII. Jahrhunderts für die beträchtliche Summe von 40000 Frs. en bloc gekauft. Sie geht sicherlich auf eine zeitgenössische Kollektion zurück, da sie gar keine Sammlerzeichen hat und in einer Hand gewesen sein muß. Damit kann keine andere öffentliche oder private Sammlung konkurrieren, weder die Albertina (mit etwa 45, darunter sehr schönen Blättern), noch der Louvre oder sonstige Sammlungen. An vielen Orten, in Berlin, Dresden, Florenz, Harlem, Petersburg usw., z. T. noch wenig bekannt und nie systematisch untersucht, ruhen eine Fülle von schönen Blättern. Von Privatsammlungen war neben Windsor und Chatsworth besonders die Sammlung von Heseltine berühmt, die auch in einem besonderen Bändchen herausgegeben ist. Auch stecherisch sind Claudes Zeichnungen vielfach reproduziert worden; so hat Richard Earlom seinen zwei Bänden mit Stichen nach dem L.V einen dritten hinzugefügt, der Zeichnungen Claudes aus englischem Privatbesitz enthält, besonders viele aus Chatsworth und aus dem Besitz von Payne Knight, der damals fast die ganze heutige Brit. Mus. Kollektion in Händen hatte.

Anm. 91) Die Zeichnungen sind selten signiert, noch seltener datiert. Eine

auch nur annähernde Chronologie zu geben, ist heute noch unmöglich, solange die Fülle des Materials noch nicht systematisch untersucht ist. Es wäre das eine lohnende und schöne Aufgabe — ebenso wie für die Zeichnungen Nikolaus Poussins —, die uns vielleicht auch die Genesis der Bilder und Radierungen in ein neues Licht rücken würde. Die Verhältnisse machen ein solches Unternehmen, das allein durch die Schönheit und Qualität des Materials reizen würde, für uns Deutsche leider vorläufig unmöglich.

Anm. 92) So Pattison a. a. O. S. 143.

Anm. 93) Vorausgesetzt, daß die Zeichnung wirklich von Claude stammt — die Signatur Claudio Lorenese ist wohl von fremder Hand. Claude signierte: Claudio Gillée oder Claude dit le Lorrain.

Anm. 94) Nur aus L. V. 146 bekannt. Danach 1662 für den Bischof von Montpellier angefertigt.

Anm. 95) L. V. 192.

Anm. 96) 1672 entstanden. L. V. 191.

Anm. 97) Abbildungen in den neueren Poussinwerken von Magne, Grautoff und Friedlaender.

Anm. 98) Zwar ist Koch in manchen seiner Werke motivisch sehr abhängig von Claude, wie in der schönen »Tiberlandschaft« von 1818 in Basel von dessen »Mühle«. Aber es ist ein Claude, der durch die Brille Poussinscher »Tektonik« gesehen ist, nicht der luminaristische Lyriker. Vgl. W. Stein, Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800, Straßburg 1917, Anm. 82. (Der dort konstruierte Zusammenhang der Claudeschen »Tageszeiten« mit den Poussinschen »Jahreszeiten« des Louvre ist aber nicht möglich — letztere sind erst 1664 vollendet, Claudes »Mittag« und »Abend« aber schon 1661 bzw. 1663. Claude kann also in diesem Falle nicht Poussin »nachgefühlt« haben.)

VERZEICHNIS DER ORTS- UND PERSONENNAMEN



Erwähnte Gemälde, nach Orten geordnet:

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



Seite

GEMÄLDE

RADIERUNGEN

ZEICHNUNGEN

Seite

Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg







